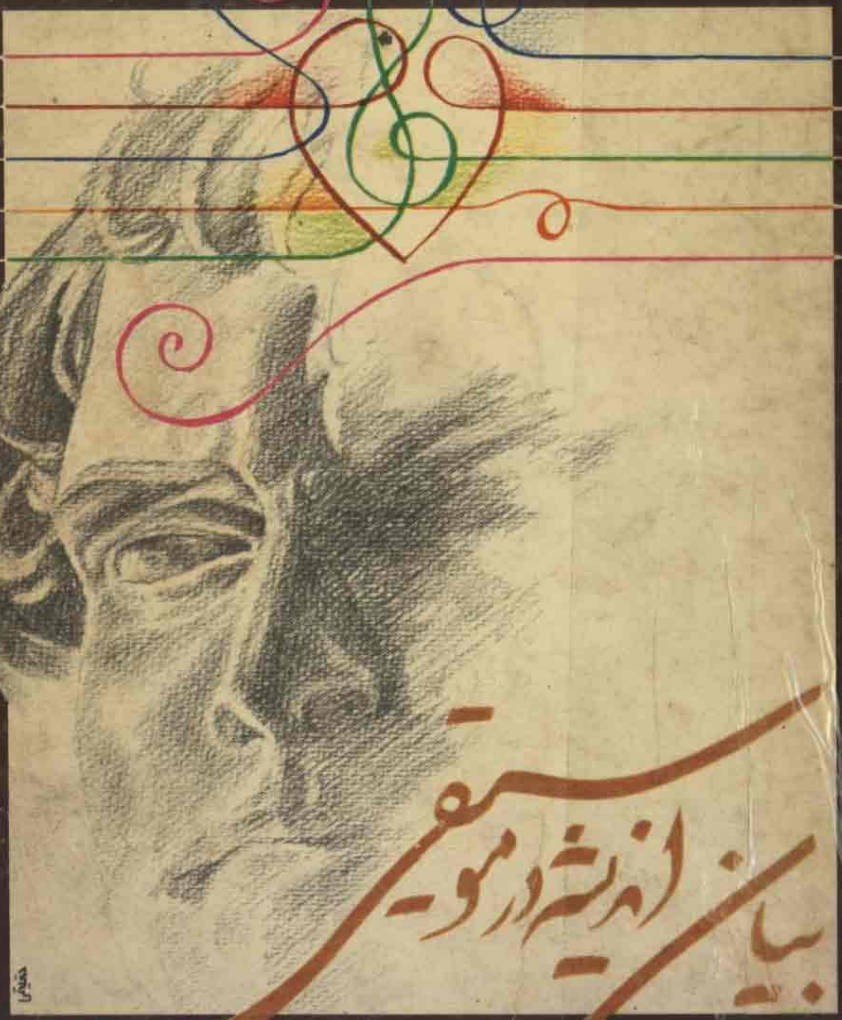

بیان اندیشه در موسیقی

سیدنی فینکلشتاین

ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی

بیان اندیشه در موسیقی

محمد سنگاری

Enkido Parse

بیان اندیشه در موسیقی

نوشتهٔ سیدنی فینکلشتاین

ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی

انتشارات نگاه

تهران، مهرماه ۱۳۶۲

This is a Persian Translation
of
How Music Expresses Ideas
By Sidney Finkelstein
International Publishers 1976

انتشارات نگاه
بیان اندیشه در موسیقی
نوشتهٔ سیدنی فینکلشتاین
ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی
چاپ اول ۱۳۶۲
چاپخانه نقش جهان
تیراژ ۳۰۰۰ نسخه
حق چاپ محفوظ

بها ۳۸۰ ریال

پیشگفتار نویسنده بر ویرایش جدید

پیش آمدن فرصت تجدید نظر و حتی بازنویسی بخشهائی از کتابی که سالها پیش منتشر شده بود، بدین معنی است که فرصتی برای نویسندهٔ کتاب پیش آمده است که بخشهائی از زندگی گذشته‌اش را دوباره از سر گیرد. وقتی کتاب **بیان اندیشه در موسیقی** را مرور کردم، به نکته‌ای برنخوردم که نوشتنش در آن سالها مایهٔ تأسفم در این سالها شود. ولی به پاره‌ای عبارات، جملات، پاراگراف‌ها و حتی جا افتادگیهائی برخوردم که ممکن بود تأثیری گمراه کننده در ذهن خواننده بر جای گذارند، و به همین علت، آنها را بازنویسی کردم. سؤالهای پیوسته و دوستانهٔ خوانندگان ویرایش پیشین این کتاب مرا متقاعد کرد که برخی از مسائلی که بگمان خودم بقدر کافی تشریح شده بودند، می‌بایست مجدداً مورد مداقه و تجدید نظر قرار گیرند. گذشته از این، در مواردی که اطلاعات جدیدی به دست آمده است و به روشن‌تر شدن مسائل مطرح شده در کتاب کمك می‌کرد، در این ویرایش گنجانده شد.

نخستین فصل کتاب، مقاله‌ای است سراپا تازه دربارهٔ نوع اندیشه‌هائی که در موسیقی بازتاب می‌یابند یا موسیقی می‌تواند آنها را بیان کند، و بگمانم روش مرا در سراسر این ویرایش، با کمال و روشنی بیشتری نشان می‌دهد. بخشهائی از فصلهای دیگر، مخصوصاً از بخشهای پایانی کتاب را شدیداً تحت تأثیر رویدادهای اواخر دهه‌های ۱۹۴۰ـ۴۹ و ۱۹۵۰ـ۵۹ یافتم. لیکن، در تشریح بیشتر و امروزی‌تر کردن آنها، تغییر مهمی را ضرور ندانستم.

فوریهٔ ۱۹۷۰ — سیدنی فینکلشتاین

فهرست

عنوان	صفحه
فصل اول. موسیقی و تصویرهای انسانی	۹
فصل دوم. سرچشمه‌های موسیقی	۱۹
فصل سوم. دهکده، دربار و کلیسا	۲۷
فصل چهارم. آهنگساز در مقام هنرمند و صنعتگر	۴۵
فصل پنجم. «موسیقی ناب» و ستیز اجتماعی	۷۷
فصل ششم. هنر برای هنر، و بی‌فرهنگان	۹۷
فصل هفتم. ارتجاع در زندگی، «ترقی» در هنر	۱۱۳
فصل هشتم. موسیقی و آزادی ملی	۱۲۷
فصل نهم. مدرن تا کجا مدرن است؟	۱۴۱
فصل دهم. موسیقی در ایالات متحد آمریکا	۱۷۳
پیوست: اصطلاحات موسیقی	۱۹۹

فصل اوّل

موسیقی و تصویرهای انسانی

بسیاری از مردم، موسیقی را «خالص‌ترین» هنر یا هنری انتزاعی می‌دانند که چندان از دنیای خارج یعنی طبیعت، جامعه و تاریخ، تأثیر نمی‌پذیرد. لیکن تاریخ موسیقی با این گفته مغایرت دارد. موسیقی از لحاظ سبك و شکل دستخوش تغییراتی شده است ـ مانند رنسانس، باروك، روکوکو، کلاسیك، و رمانتیك ـ که اهمیت بسیاری برای آهنگسازان دارد، و با تغییرات مشابهی در هنرهای دیگر قرین بوده است. این تغییرات، منطبق بوده است بر تغییرات جامعهٔ اروپا از سدهٔ پانزدهم تا سدهٔ نوزدهم.

موسیقی، تصویرهای «چشمی» یا «دیداری»، به شیوهٔ نقاشی و ادبیات، از دنیای خارج فراهم نمی‌آورد. بلکه تصویرهایی «صوتی» از دنیای خارج می‌آفریند که همانند تقلید از آوازهای پرندگان، صدای راه رفتن، و صدای باد و باران هستند، ولی اینها جنبهٔ ظاهری هنر موسیقی به شمار می‌روند. موسیقی از لحاظ شیوهٔ بیان با هنرهای دیگر تفاوت دارد، ولی از لحاظ ماهیت بنیادی‌اش به عنوان هنری که پاسخ یا واکنش انسان به دنیای خارج، یا زندگی «درونی» وی را مجسم می‌کند تفاوتی با آنها ندارد.

نقاشی و ادبیات، صرفاً با مجسم کردن گزارشهای مستند یا عکس گونه از دنیای خارج، به عنوان هنر، به حیات خود ادامه

نمی‌دهند. بلکه فعالیت این دو هنر، آفریدن چنان تصویرهایی از دنیای خارج است که موجب پیدایش پاره‌ای حالتهای خاص درونی یا روانی در بیننده شوند. کار هنری، در اینجا نه فقط «با» بیننده بلکه «از» بیننده نیز سخن می‌گوید. منظره‌های آفریدهٔ رامبراند[1]، آشکارا طرحهایی از منظره‌های واقعی‌اند، ولی همین منظره‌ها را نیز می‌توان «تصویرهای انسانی» یا «چهره‌های انسانی» نامید. او ضمن بازآفرینی این منظره‌ها به کمك حرکات قلمش بر روی کاغذ، چیزی آفرید که آن نیز حالت ذهنی وی را نشان می‌دهد و پاسخ انسانی خاصی را که به طبیعت داده شده است مجسم می‌کند. وقتی شکسپیر[2] می‌نویسد: «آنگاه درونم، همچون چکاوك به هنگام تیغ برداشتن خورشید جهان تاب، از اعماق خاك تیره، بر دروازهٔ بهشت می‌ایستد و آواز سر می‌دهد»، منظورش این نیست که مراحل زندگی چکاوك را بیاموزد بلکه می‌خواهد به کمك خاطره‌ها و احساسهایی که کلمات برمی‌انگیزند، حالت خاصی از زندگی درونی در خواننده پدید آورد. این حالت را می‌توان بدور از هر ظرافتی توصیف کرد، و «انتقال ناگهانی از نومیدی به لذت نشاط‌آور» نامیدش. لیکن کلمات شکسپیر بازگوکنندهٔ این حالت نیستند؛ بلکه این حالت را در ذهن خواننده پدید می‌آورند. در درامهای شکسپیر، این گونه حالتهای ذهنی در هم بافته شده‌اند و به صورت همبافته‌های روانی یا «چهره‌های انسانی» در آمده‌اند.

این «چهره‌های انسانی»، فقط واکنشها یا پاسخهای انسانی خاصی به دنیای خارج نیستند، بلکه با تمام فردیت‌شان، روشنگرهایی اجتماعی‌اند. روانشناسی فردی، پدیده‌ای اجتماعی است. فرد با هرگونه استعداد، حساسیت و زمینهٔ آماده‌ای که به دنیا آمده باشد، استعدادها و حساسیتها و زمینهٔ آماده‌اش در شرایط جامعه رشد و

1. Rembrandt
2. Shakespear

تکامل می‌یابند. این شرایط عبارتند از شکلهای مسلط کار یا طرز امرار معاش، طبقات گوناگون و موجود اجتماعی و روابط انسانی ناشی از آنها، دانشهای مربوط به ماهیت جهان و ماهیت فرد آدمی، اندیشه‌های مسلط و اندیشه‌های ستیزندهٔ نو، و نهادهای موجود اجتماعی. همزمان با دگرگون شدن شیوه‌های تولیدی جامعه، روابط طبقاتی آن نیز دگرگون می‌شود و با این دگرگونی، نهادها و دانشها و اندیشه‌های جامعه نیز دستخوش دگرگونی می‌شود. در کنار ایسن دگرگونی، زندگی روانی یا درونی مردم نیز تغییر می‌یابد. در مرکز تمام این تغییرات، آزادگی انسان قرار گرفته است و رشد آزادی بر امکاناتی متکی است که جامعه فراهم می‌آورد.

رشد و تکامل درازمدت آزادی انسان به کشف قوانین دنیای خارج و توانایی کار برد این قوانین برای رسیدن به هدفهای انسانی بستگی دارد. هر گامی، امکانات تازه‌ای برای رشد انسان، و آگاهی تازه از آنچه زندگی می‌تواند باشد فراهم می‌آورد، و بدین ترتیب تغییراتی در روان یا زندگی درونی او به دنبال دارد.

بدین سان، هر تغییری در شرایط خارجی زندگی موجب تغییراتی در زندگی درونی آدمیان می‌شود. وقتی مردم درمی‌یابند که با همکاری همنوعانشان می‌توانند کارهایی در دنیای خارج انجام دهند، موجب دگرگونی شناخت شان از خودشان می‌شود. جامعه، شخصیتها را از روی قالب نمی‌سازد، و کسی هم نمی‌تواند برای تحقق آزادی و تکامل خودش از امکانات جامعه فراتر رود. نشان دادن ایسن دگرگونیهای زندگی درونی آدمیان، و اینکه زندگی در فلان جامعهٔ خاص چه معنایی دارد، از وظایف خاص هنرها بوده است.

موسیقی، این زندگی درونی انسان را به کمك آنچه می‌توان «تصویرهای انسانی» یا «چهره‌های انسانی» نامید، نشان می‌دهد. موسیقی فقط در اثر آمدن یك صدا از پی صدایی دیگر ساخته

نمی‌شود؛ بلکه گونه‌ای توالی صداها که گوش بتواند آنها را به صورت یك کل واحد دریابد، مانند عبارتی موزون یا نوایی خوش، موجب پدید آمدن موسیقی می‌شود. این واحدها همان «چهره‌های انسانی»اند، زیرا حالتهای ذهنی خاصی در آدمی برمی‌انگیزند. فرمهای بزرگتر مرکب از زنجیره‌های ملودیك، جانشینی و تغییر نواها، برخورد همزمان دو یا چند خط ملودیك یا «پولیفونی»، همایشهای گوناگون «آکوردها» یا گروههایی از نتهای متفاوت که وقتی با هم نواخته شوند همچون نتی واحد با یك «آهنگ عاطفی» سرشار به گوش می‌رسند، ساخته می‌شوند. این فرمهای پیچیده، موجب پیدایش حالتهایی روانی می‌شوند که همان «چهره‌های انسانی»اند.

حال می‌توان گفت که موسیقی به کمك چنین «تصویرهای انسانی» و «چهره‌ها»یی، اندیشه‌ها را مجسم می‌سازد. این اندیشه‌ها از نوع اندیشه‌هایی نیستند که در هر رسالهٔ علمی یافت می‌شوند، بلکه اظهارنظرها یا تفسیرهایی دربارهٔ جامعه‌اند و نشان می‌دهند که زیستن در این جامعه چه معنایی دارد. این اندیشه‌ها تغییرات قدرت حساسیت، آگاهی انسان از توانایی‌های خویش،و تغییراتی را که همزمان با دگرگون شدن دنیای خارج در چگونگی آزادی درونی آدمی رخ می‌دهد، در برمی‌گیرند. بدین طریق، موسیقی در آفریدن شعور اجتماعی یا آگاهی فرد از زندگی درونی مشترکش با جامعه، و در پرده برداشتن از تاریخ درونی جامعه، به هنرهای دیگر می‌پیوندد. موسیقی، گذشته از آنکه موجب رشد حساسیت و آزادگی می‌شود، برآموزش و پرورش نسل حاضر نیز تأثیر می‌گذارد.

برخی مدعی‌اند که موسیقی نوعی ارتباط صرفاً «عاطفی» است، بدین معنا که با ارتباط «فکری» یا «پنداری» تناقض دارد. اما سرچشمهٔ عواطف مردم چیزهایی است که می‌بینند؛ منطقی‌ترین افکار و اعمال نیز موجب پیدایش عواطف می‌شوند. در واقع، گاهی

کشفیات عمیقاً منطقی و علمی نیز الهامبخش پاسخهای شدیداً عاطفی می‌شوند، مانند داستان ارشمیدس[۳] که می‌گویند پس از کشف وزن مخصوص، فریاد برآورد «یافتم!» عواطف و منطق، مانعةالجمع نیستند. زندگی عاطفی شخصی که منطقی عمل می‌کند ـ کارهایش را با آگاهی از قوانین شناخته شده و شرایطی که در واقعیت بیرونی با وی رو در روست پیش می‌برد ـ با زندگی عاطفی شخصی که غیرمنطقی عمل می‌کند، مانند کسی که سرش را پی در پی به دیوار سنگی می‌کوبد، فرق دارد. در موسیقی نیز مانند هنرهای دیگر، ساختار یك کار بزرگ است که کلید درك منطقی یا غیرمنطقی بودن اندیشهٔ هنرمند در خصوص مسائل مطرح شده در آن اثر را به ما می‌دهد. آثار «منطقی» و «غیرمنطقی»، به یك اندازه می‌توانند عاطفی باشند.

اگر وظیفهٔ موسیقی صرفاً برانگیختن عواطفی خصوصی می‌بود که تفاوتی با عواطف زندگی واقعی ندارند، دیگر دلیلی برای ادامهٔ حیات موسیقی در میان نبود، زیرا زندگی واقعی، این کار را بهتر انجام می‌دهد. مثلاً هیچ موسیقی عاشقانه‌ای از لحاظ قدرت به عشق واقعی نمی‌رسد و هیچ سوگواری یا تشییع جنازه‌ای به‌اندازهٔ از دست رفتن آنکه در نزد ما گرامی است، غم انگیز نیست. هنرها، مصنوعات دست بشر و آفریده‌های آگاهانهٔ جسم و روح انسان‌اند، و از مجراهایی می‌گذرند که جامعه برای مخاطب قرار دادن مردم ساخته است. هنرها، موجب حالاتی از زندگی درونی می‌شوند که با استفاده از وسایل عینی، یا زبانها و شکلهای آفریدهٔ اجتماع، حالات تازه‌ای در روابط میان انسانها پدید می‌آورند. بنابراین، کار هنری به عنوان موضوع یا شیئی نامیرا و جزء لاینفك جامعه به حیاتش ادامه می‌دهد. کیفیت ویژهٔ هنر، در مقام محصول ذهن بشر، این است که اندیشهٔ مربوط به زندگی

3. Archimedes

را مجسم می‌کند و در همان حال به نظر می‌رسد که خود موجب پیدایش زندگی می‌شود.

حالتهای درونی که به وسیلهٔ آثار هنری پدید می‌آیند، فقط حالتهایی ناپایدار و همانند احساسهایی نیستند که در لحظات گوناگون زندگی به آدمی دست می‌دهد. هنرمند در آفریدن هر اثری، کم و بیش از کل تجربهٔ شخصی و اجتماعی‌اش بهره می‌گیرد. آنچه بدست می‌آید نه یك حالت تصادفی بلکه مجموعه‌ای از حالات تمرکز یافتهٔ روانی است که معرف نگرش خاصی به زندگی هستند. از آنجا که هنر در مجراهای سازمان یافتهٔ اجتماعی به حرکت در می‌آید، عموماً نگرشی است نه به یك لحظهٔ خاص زندگی بلکه نگرشی است به شرایطی بنیادی‌تر که در جریان تحولات روزمره ایستادگی می‌کنند و کم و بیش آگاهانه بر تمام اعضای جامعه، از جمله بر هنرمند، تأثیر می‌گذارند.

موسیقی، حتی با آنکه در طی زمان پیش می‌آید و ساختارهایی پدید می‌آورد که دیدنی یا لمس کردنی نیستند، ماهیتاً چیزی عینی می‌آفریند که در بیرون از هنرمند و شنونده وجود دارد. همچنین، با مصالح خاصی سر و کار دارد که همان امواج نامریی و بی‌وزن صدا هستند. از ویژگیهای موسیقی این است که حتی پس از آنکه به روی کاغذ می‌آید، کار هنری واقعی، اجرای زندهٔ آن است. آنچه نوشته شده است، مجموعهٔ صریحی از دستورالعملهای اجرای اثر است، و موفقیتش به توانایی اجرا کننده در همنوا شدن با جهان نگری هنرمند یا فکر او درباره زندگی بستگی دارد. این به معنای انکار ماهیت موسیقی به عنوان هنری که آثاری عینی می‌آفریند،به وسیلهٔ جسم و روح آدمی شکل گرفته است، تکرار شدنی است و تا ابد می‌تواند به عنوان مرحله‌ای از درجهٔ حساسیت بشر باقی بماند، نیست.

احساس زیبایی شناختی، یا شناخت زیبایی، که نتیجهٔ حالت

خاصی از زندگی است، نقطهٔ مرکزی هنرها ـ از جمله موسیقی ـ است و وجه تمایز هنر از زندگی به شمار می‌رود. این احساس زیبایی شناختی، شکل خاصی از لذت است. واکنشی است در برابر آن گونه‌ای از شناخت که آدمی را با گشودن امکانات تازه‌ای به رویش، دگرگون می‌کند. لذتی است که در پی کشف پیوند مشترك تازه‌ای میان آدمیان و تصدیق این واقعیت حاصل می‌شود که ذهن با آگاهی یافتن بر وجود قدرتهای تازه، به اندازهٔ یك بند انگشت رشد می‌یابد.

این احساس زیبایی شناختی را به کمك موسیقی غم انگیز یا تراژیك، شادی مفرط یا هیجان ناگهانی شدید نیز می‌توان پدید آورد. این احساس بر حالتهای خاص ذهنی یا عقده‌های روانی که ممکن است به فلان اثر یا قطعهٔ موسیقی تعلق داشته باشند متکی نیست. بلکه بر ماهیت دو گانهٔ موسیقی یا هر هنر دیگر؛ رابطه‌اش با زندگی درونی، و ظرافت یا هستی عینی‌اش که تجسمی است از اندیشهٔ زندگی؛ و آگاهی یافتن فرد بر اینکه جامعه چگونه او را شکل داده است، و ارتباط این کشف با همهٔ اعضای یك جامعه متکی است.

هرگاه عنصر درونی بتواند بدینسان جاودانی شود، قدرت تازه‌ای آفریده شده است. مرحلهٔ تازه‌ای در انسانی شدن روابط میان آدمیان شکل گرفته است. موضوع زندگی را می‌توان با درنظر گرفتن اشتیاق درونی آدمیان به خوشبختی و رشد متقابل، از طریق مجراهایی که ـ با الهام گرفتن از مراسم جادو، عبادات، نمایشها، جشنها، شادیهای همراه با موسیقی، کنسرتها، انتشار موسیقی ـ در جامعه آفریده می‌شوند و بالقوه تمام جامعه را مخاطب قرار می‌دهند، مورد بحث قرار داد.

«زبان» موسیقی، آفریده‌ای اجتماعی است. هر جامعه موسیقی خاصی برای خود دارد که از انواع آوازها، رقصها، ملودیها و جمله‌های موسیقایی ترکیب شده است، که در آن گروههای مختلفی از نتها در

هم آمیخته‌اند و واحدهایی تشکیل داده‌اند که حالتهای گوناگونی از زندگی پدید می‌آورند. در جوامع اولیه یا مراسم آن روزگار، افراد صاحب استعداد به کمك همین مصالح زنده یا «واحدهای» تجسمی می‌توانند بدیهه سازی کنند؛ در جوامع پیشرفته‌تر یا مراسم روزگار ما، آهنگسازان با استفاده از این مصالح می‌توانند ترکیبهای گیرایی بیافرینند. در این معنا، هر موسیقی جدیدی، به مقیاس وسیع، از موسیقی واقعاً موجود ساخته می‌شود. این، چیزی از نو مایگی اثر یا قطعهٔ موسیقی نمی‌کاهد. بلکه به شنونده می‌گوید که چرا هر اثر نو مایهٔ موسیقی نیز قابل درك است. موسیقی جدید، مصالح آشنا را برمی‌گیرد و آن را در قالبهای نو ـ از فرمهای ملودیك جدید گرفته تا آفریده‌های بزرگی که به کمك همین فرمها ساخته می‌شوند ـ می‌ریزد و شکل می‌دهد. اگر این زبان مخلوق اجتماع در کار نمی‌بود، هیچ فردی نمی‌توانست چیزی بیافریند.

موسیقی به دلیل نداشتن واژه یا تصویرهای عکس مانند، به نظر می‌رسد که درون‌گراترین هنر باشد. اما در همان حال، به دلیل نوعی از آگاهی بر خویشاوندی که در میان گروهی از شنوندگان پدید می‌آورد، بی آنکه مانعی فراراهش خودنمایی کند، اجتماعی‌ترین هنر نیز هست. همچنانکه ادبیات و نقاشی با تمام اشاراتشان به جهان خارج، کیفیتی درونی یا ذهنی دارند، موسیقی نیز با آنکه ظاهراً هنری درونی است خصلتی متمایل به جهان خارج دارد. حالتهای درونی موسیقی، تفسیری از زندگی به شکلی است که در اجتماع جریان دارد. در تابلوی نقاشی یا کتاب داستان، موضوع یا قصه اهمیت دارد، ولی آنچه هنرمند با استفاده از چگونگی ارائه انسانها دربارهٔ زندگی با تمامی ظرافتها و ستیزهای روانیش می‌گوید نیز مهم است. برای فهم واقعی مسأله، لازم است که از موسیقی ـ این هنر بظاهر صرفاً درونی ـ بپرسیم که کدامین شرایط بیرونی، مسائل، ستیزها و

تلاشهای زندگی بر انسانیت سازندگان و آفرینندگانش اثر می‌گذارند. و گذشته از این، حالتهای علنی شدهٔ درونی، چه چیزی دربارهٔ این شرایط پدید آمده در جریان تاریخ به ما می‌گویند. فقط به کمك این بررسی است که می‌توانیم به پرسشهایی از این گونه پاسخ دهیم: چرا موسیقی در هر عصری برای مردم اهمیت فراوان داشته است؟ چرا دستخوش تغییرات و تحولات ریشه‌ای شده است؟ و چرا هر عصری مسائل تازه‌ای فراروی موسیقی گذاشته است تا حلشان کند؟

عقایدی که در موسیقی ساری و جاری است، به چشم کسانی که در جستجوی آنها نیستند نخواهد خورد. شخص ممکن است به بزرگترین اثر موسیقی گوش کند و آنرا مجموعه‌ای از اصوات خوش آهنگ بداند، چنانکه گویی خودش را زیر دوش آب گرم عواطف شستشو می‌داده است. ولی درك واقعی و لذت بیشتر بردن ازموسیقی، در پی پذیرفتن حضور انسان در آن اثر موسیقی میسر می‌شود و این مرحله‌ای از تکامل ذهن و آگاهی یافتن آن بر وجود امکانات بالقوه ومسائل تازهٔ زندگی در نتیجهٔ تغییرات و ستیزهای خارج از خودش است.

فصل دوم

سرچشمه‌های موسیقی

این کتاب، مطالعه‌ای است دربارهٔ تکامل معنای موسیقی. تاریخ نیست، ولی ضرورتاً باید موضوع را به شیوه‌ای تاریخی بررسی کند و تصوری از چگونگی جذب تجربه‌ها، مسائل و اندیشه‌های نو توسط موسیقی در ذهن خواننده بیافریند.

جز مختصر بحثی که دربارهٔ سرچشمه‌های موسیقی می‌شود، این کتاب، موسیقی اروپا در ۵۰۰ سال گذشته و مسائل موسیقی در آمریکای امروز را بررسی و مطالعه می‌کند. این، با داستان تمام و کمال موسیقی خیلی فاصله دارد. ملتهای آسیا و افریقا و سرخ پوستان آمریکا دارای فرهنگها و سنتهای موسیقائی بسیار سرشاری بوده‌اند. نظام سرمایه‌داری که در طی پانصد سال گذشته در اروپا و آمریکا رشد یافت، ثروتهایش را از غارت و استثمار استعماری کشورها و ملتهای آسیا، افریقا و آمریکا به دست آورد. این استثمار با به انقیاد در آوردن خلقها و خوار شمردن فرهنگهای آنان همراه بود.

لیکن سهمی که اروپا در طی پانصد سال گذشته در پیشبرد و تکامل این هنر ایفا کرده،تاریخی و سرنوشت ساز است. این سهم را نمی‌توان حاصل یك فرهنگ خاص دانست؛ زیرا تأثیر عظیمی از موسیقی آسیا و افریقا گرفته است. موسیقی مذهبی سده‌های میانه بر آوازهای کاتولیکی مبتنی بود، که اینها نیز به نوبهٔ خود از موسیقی

یونانی، سوری و عبری متأثر بودند. موسیقی قومی اروپای شرقی، مرکزی و جنوب غربی، که آمیخته‌ای از آفریده‌های موسیقی کلاسیك پانصد سال گذشته است، خود بر میراث موسیقی آسیا و افریقا بنیان گرفته بود. یکی ازعوامل پیشبرندهٔ موسیقی پیشرفتهٔ آمریکا کمکی بودکه سیاهپوستان به آن کردند و سنتهای فرهنگی خویش را بر آن افزودند. آثار بزرگ موسیقی، با استفاده از این گنجینه ومایه گرفتن از نبردهای سرمایه‌داری در برابر فئودالیسم اروپا جلوه‌گاه پیشرفتی غول آسا و بی‌مانند شدند و مضمون اجتماعی موسیقی را به سطح جدیدی ارتقا دادند، بر وسعت فرمهای آن افزودند و در نبرد اندیشه‌ها، نقشی نیرومند به آن دادند. تردیدی نمی‌توان داشت که این میراث کلاسیك، سرچشمه‌ای از درسهای آموزنده برای موسیقی در آینده خواهد شد، همچنان که خلقها و امکانات موسیقی آسیا، افریقا و آمریکا نیز نقش نیرومند و مستقلی ایفا خواهند کرد.

آرایش و ترکیب اصوات و تبدیلشان به تصویرهای انسانی، آفریدهٔ زندگی اولیهٔ قبیله‌ای بود.

در سازمان اجتماعی اولیه، وسائل زندگی و شکار و حوضه‌های ماهیگیری و زمینهای کشاورزی در مالکیت مشترك بودند. تأمین نیازهای انسان از طبیعت، کشت و برداشت محصول و شکار، به شکل اجتماعی به وسیلهٔ تمام اعضای قبیله صورت می‌گرفت. طبیعت، که در آن زمان پدیده‌ای ناکاویده و رام نشده بود، چنین می‌نمودکه نیروهایی پرتوان، اسرارآمیز و زنده را در خود جای داده است. قبایل اولیه در کنار نخستین گامی که برای مهار کردن طبیعت از راه کشف رمز آتش، ساختن تیشه، نیزه، چرخ، قایق و سفال برمی‌داشتند، می‌کوشیدند با توسل به مراسم جادوی دستجمعی نیز طبیعت را به زیر فرمان خویش در آورند. دراین مراسم شعر و موسیقی و رقص در هم می‌آمیختند و در کنار رنگ آمیزی بدن و کنده کاری صورتکهای گوناگون، به صورت

مجموعهٔ واحدی از اعمال در می‌آمدند.

آنچه «جادو» شمرده می‌شد این اعتقاد بود که اعضای قبیله با تقلید یا تجسم نمادگونهٔ نیروهای اسرارآمیز طبیعت به کمك کلمات، حرکات یا رنگها خواهند توانست بر این نیروها چیره شوند. همراه با ساخت ابزارهای کارآمدتر و رشد شناخت واقعاً علمی انسان از جهان، جادو چیزی سراپا خیالی شد و به قلمرو خرافات در غلتید. با این حال در زندگی انسان اولیه، جادو هسته‌ای از واقع بینی داشت. جادو وسیله‌ای برای سازماندهی کار دستجمعی قبیله در فعالیتهایی واقعی مانند شکار و کشت بود و سرآغاز تلاش برای شناخت طبیعت به شمار می‌رفت. مراسم دیگری مانند شکار، جنگ، کشت، برداشت، جشن بالغ شدن جوانان، و مراسم تدفین مردگان نیز در میان اعضای قبیله رواج داشت. هر یك از این مراسم، رقص و آوازی خاص خود داشتند.

در مراسم قبیله‌ای، دو ویژگی صوت سازمان یافتهٔ موسیقایی ـ متضاد و در هم آمیزنده ـ دیده می‌شود که مبنای کل هنر موسیقی به شمار می‌رود: زیر و بمی و ریتم. زیر و بمی، اشاره‌ای است به کیفیت بالا یا پائین برخی اصوات نسبت به اصوات دیگر؛ هر قدر سرعت ارتعاش امواج صدا در هوا بیشتر باشد، صدا به همان اندازه به گوش ما بالاتر خواهد رسید. ریتم اشاره‌ای است به تکرار منظم گروههایی از چند تأکید یا ضربه. با آنکه از لحاظ تجربی می‌توان موسیقی را با یك نوای واحد تکراری اجرا کرد، ولی درتمام انواع شناخته شدهٔ موسیقی عملاً دو لحن متفاوت به کار گرفته می‌شود. امرزه حتی در گفتار، صدای یکنواخت، به گوش آدمی چیزی مرده و بی‌روح می‌رسد؛ فقط وجود زیر و بمی و آهنگهای مختلف در صدای آدمی است که حالتی گیرا و تأثیربخش به کلام وی می‌دهد. همچنین به طریق تجربی می‌توان ریتمی مرکب از یك ضربهٔ تنهای تکرار شونده

آفرید، ولی عملاً در تمام انواع شناخته شدهٔ ریتم موسیقایی، جایگزینی دست کم دو ضربهٔ متفاوت دیده می‌شود، همچنانکه در ضربان قلب، تنفس، راه رفتن، پارو زدن، کشت غلات، بالا و پائین رفتن تیشه، و تمام حرکات آدمی به هنگام کار نیز چنین است. همین جایگزینی، تناوب یا کیفیت پس و پیش شوندهٔ ریتم است که نه فقط خصلت تقسیم زمان به چندین فاصله بلکه خصلت حرکت به جلو را نیز به آن می‌دهد.

در مراسم قبایل اولیه، زیر وبمی و ریتم از یکدیگر تشخیص داده می‌شدند ولی هرگز کاملاً از یکدیگر جدا نشده بودند. کلمات با صدای بلند خوانده می‌شدند و بدینسان آواز ساخته می‌شد،هر چند کلمهٔ«آواز» در آن روزها معنایی متفاوت با معنای امروزی داشت. آواز در زندگی انسانهای اولیه، عبارتی خوش آهنگ بود که ظاهراً تا بی‌نهایت، با مختصر تغییراتی، تکرار می‌شد و به آهنگهای کلام نزدیك بود. این آواز بر محور یك لحن تنهای تکرار شونده به عنوان مرکز یا تکیه گاه که الحان دیگر به گردش حلقه می‌زدند، تنظیم می‌شد. گاهی این مرکز الحان می‌توانست گسترش یابد و به شکل محوری برای دو یا چند لحن تکرار شونده در آید.

رقص نیز چیزی بود به معنای یك الگوی ریتمیك که تا بی‌نهایت تکرار می‌شود. ریتمهای موسیقی اولیه به پیچیدگی بزرگی رسیدند و در این راه از مهارتهای چشمگیر انسانها در به کار گرفتن دستها، انگشتها و پاها و حرکات تو در توی بازوها، انگشتها، سر و بدن در رقصهای مذهبی کمك می‌گرفتند.

در زندگی انسان اولیه آوازها و رقصهای گوناگونی وجود داشت، که هر کدام در جایی به کار می‌آمدند ـ درشکار، جنگ، کشت، برداشت، قایقرانی، عشقبازی یا لالایی گفتن برای بچه‌ها. کاربرد اینگونه الگوهای مشخص موسیقایی در فعالیتهای اجتماعی انسانها به

پیدایش تصویرهای انسانی در موسیقی یا توانایی الگوهایی موسیقایی به برانگیختن تصویرهایی از کارهای گوناگون و عواطف پیوسته با آنها انجامید. دربارهٔ اینکه آیا تصویرهای انسانی در موسیقی چیزی صرفاً دلبخواه و زائیدهٔ رسم اجتماعی است یا آنکه بر ویژگیهای طبیعی و فیزیکی صوت مبتنی است بحثهای بسیار شده است. این تصویرها چیزی جز محصول مشترك هر دو مورد یاد شده نیست. ملتهای مختلف الگوهای موسیقایی مختلفی برای عشقبازی، جنگ یا خواباندن بچه‌ها دارند. این الگوها آفریدهٔ کل اجتماع هستند. ولی همینکه می‌بینیم صدا در اثر کششهای گوناگون بدن، سینه، گلو، لبها و انگشتها تولید می‌شود، نشان می‌دهد که حتماً میان این کششهای بدنی و گیرایی الحانی که تولید می‌کنند رابطه‌ای وجود دارد. تردیدی نیست موسیقی‌ای که ملتی به هنگام جنگ می‌نوازد، نمی‌تواند حکم لالایی برای دیگران را داشته باشد.

پیشرفت بزرگی که در دوران زندگی انسانهای اولیه به دست آمد این بود که«آوازها» را فقط نمی‌خواندند بلکه با سازهای مختلف مثلاً با نی می‌نواختند، و تأثیر همان کلمات و اندیشه‌هایی را که موسیقی مزبور در آغاز برای آنها ساخته شده بود پدید می‌آوردند. موسیقی از دورهٔ آواز ـ کلام، یا بازتاب سادهٔ آهنگها و تأکیدهای کلام، و تأثیر صرف حرکت ریتمیك تاکنون راه درازی را پیموده است. بااین حال، کلید بیان یا رسانندگی هر موسیقی، از جمله موسیقی سازی، این است که زیر و بمی‌های کلام و الگوهای حرکت بدن شکلی دائمی به خود می‌گیرند و تصویرهای آدمی تقریباً در تمام جنبه‌های زندگی دیده می‌شود. از ضروریات فرهنگ بالندهٔ موسیقایی، در کنار فرمهای گیرایی که پدید می‌آورد، کاربرد موسیقی توسط مردم برای آواز، رقص، راه‌پیمایی، کار و دیگر جنبه‌های زندگی روزمره است. بدین ترتیب، تصویر سازی انسان در موسیقی یعنی کلید راهیابی به

مضمون آن، در جریان بهره‌گیری مردم از موسیقی تأیید می‌شود.

پس از زندگی اشتراکی آغازین، معمولاً جامعه‌های برده‌داری پدید می‌آمدند. این جامعه‌ها که گاهی به دلیل ساخته شدن پرستشگاهها و کاخهای بزرگ، کارگاهها و خانه‌هایی که حلقه‌وار در اطراف آنها ساخته می‌شدند «تمدنهای شهری» نام گرفته بودند، اما کار تولیدی عمده‌شان همچنان کشاورزی بود. برده‌داران لقبهایی چون پادشاه، امپراتور و فرعون به خود داده بودند و نایبان نظامی و مباشرانشان طبقهٔ اشراف زمین دار به شمار می‌رفتند. جنگ بر سر تصرف زمین و برده دائماً ادامه داشت و مبارزات شدید طبقاتی میان اشراف زمین دار و دهقانان خرده پا را فرجامی نبود. جامعه‌های برده‌داری شامل جوامع مصر باستان از ۳ هزار سال پیش از میلاد، جامعه‌های بین‌النهرین و هند، دولتشهرهای یونان باستان،امپراتوری اسکندر، و سرانجام امپراتوری روم می‌شوند. در این جامعه‌ها صنعتگرانی بسیار متخصص پیدا شدند که بیشترشان برده ـ از جمله موسیقیدان آموزش یافته ـ بودند. سازهای دقیق، در اثر رشد مهارتهای صنعتگران در شکل دادن به فلزات، چوب و سنگ و پیشرفت دانش آدمیان در رشتهٔ ریاضیات، ساخته شد. رشد دانش ریاضی، محاسبهٔ دقیق زیر و بمی سازها با استفاده از اندازهٔ نی‌ها و زه‌ها و انتخاب جای سوراخها را ممکن گردانید. این پیشرفت در ساختن سازها به تربیت صدا و گوش برای شنیدن و بازآفرینی زیر و بمی‌های دقیق‌تر کمك کرد.

در این جوامع، موسیقی را همچنان پدیده‌ای با قدرت سحرآمیز می‌دانستند و از آن در مراسم گوناگون مذهبی استفاده می‌کردند. لیکن در این مراسم دیگر مانند گذشته همهٔ مردم مشترکاً دست اندر کار نمی‌شدند بلکه کاهنان و کشیشان پادشاه و اشراف بر اجرای آنها نظارت می‌کردند تا بر این اعتقاد تأکید کنند که برده داران موجوداتی

فانی نیستند بلکه از خدایان و نوادگان آنهایند.

با آنکه موسیقی جامعهٔ برده‌داری از لحاظ دخالتش درمراسم گوناگون مذهبی جنبهٔ رسمی‌تری بخود گرفته بود، ولی به پیشرفتهای بزرگی در فنون ساز سازی دست یافت و میدان گسترده‌ای برای تکامل تصویرهای انسانی در موسیقی فراهم آورد. الگوهای موسیقایی سنتی که در قبایل گوناگون شکل گرفته بود، مبادله می‌شد و تکامل می‌یافت. اشعار حماسی ـ مانند اشعار منسوب به هومر ـ که در توصیف کارهای شگفت آور پادشاهان و رؤسای قبایل سروده شده و با اعتقادات مذهبی و جادویی در آمیخته شده بود، در اجتماعات مردم با همراهی نوای موسیقی به آواز خوانده می‌شد.مراسم مذهبی مستقل نیز تدریجاً در میان بردگان، دهقانان و کارگران معادن شکل گرفت: مانند پرستش اوزیریس در مصر و پرستش دیونوسوس واورفئوس در یونان. درامهای بزرگی که از بطن کیش پرستش دیونوسوس در دولتشهرهای یونان ـ مانند آتن ـ سر بر آورد، لبریز از موسیقی بود.

موسیقی جامعهٔ برده‌داری، چنانچه بخواهیم از روی تصاویر گروههای موسیقیدانان قضاوت کنیم، غالباً پولیفونیك یا چندصوتی بوده است. چندین خواننده و نوازنده، با هم آغازمی‌کردند و با آنکه احتمالاً همگی با یك آهنگ یا نوای سنتی آغاز می‌کردند ولی هر کدام، بسته به نوع صدا یا ساز، به بدیهه خوانی یا بدیهه نوازی می‌پرداخته‌اند. موسیقی متشکل از نواهای پیچیده و در هم آمیخته پدید آمد، هر چند باز هم بر بدیهه نوازی استوار بود و با موسیقی چند صوتی و بسیار سازمان یافتهٔ سده‌های میانه تفاوت فراوان داشت. در همین جوامع بود که نخستین تلاشها برای به روی کاغذ آوردن موسیقی به عمل آمد. در خط موسیقی هیچ کدام از این فرهنگهای اولیه، زیر و بمی و فاصلهٔ زمانی با دقت لازم برای هر قطعهٔ موسیقی نشان داده نشده است. خط موسیقی آنروزگار، گاهی تصویری

ازحرکات دست و انگشت رهبر گروه نوازندگان یا خوانندگان بود. یونانیان، پیشرفته‌ترین خط موسیقی را براساس محل انگشتها به هنگام نواختن هر ساز، تدوین کردند. موسیقی در این جامعه‌ها نیز دقیقاً ریتمیك بود، حرکات پیچیدهٔ رقصهای مذهبی را منعکس می‌کرد، و در آن نه فقط از انواع گوناگون تنبك و دایره زنگی بلکه از انواع زنگها و زه‌ها نیز استفاده می‌شد و نتیجه‌اش نوعی موسیقی آوازی و ضربی بود.در افریقا گونه‌ای از موسیقی ریتمیك به عنوان وسیلهٔ ارتباط شکل گرفت که نوایش از مسافات دور شنیده می‌شد. در این جامعه‌های اولیه، موسیقی، شکلی دو گانه به خود گرفت که در سراسر مراحل رشد بعدیش ـ همچنان که بلا بارتوك[1] آهنگساز بلغار می‌گوید ـ ماندگار شده است. ممکن است «زیر نفوذ زبان واقع شود»، حالتهای درونی بازتابی پدید آورد، یا «زیر نفوذ ریتم واقع شود» و حرکت در جهان خارج را به دنبال آورد.

1. Bela Bartok

فصل سوم

دهکده، دربار و کلیسا

در اروپای سده‌های میانه، همانند جامعهٔ برده‌داری، بخش عمده تولید ثروت در روی زمین صورت می‌گرفت. طبقهٔ حاکم متشکل از امپراتور، پادشاه و اربابان زمیندار، زمین و القاب خودشان را از عطایای خداوند می‌دانستند، و کلیسای سده‌های میانه نیز این نظریه را تأیید و اجرا می‌کرد. دهقانان و سرفهای آزاد نیز همانند بردگان، سخت وابستهٔ خدمت به اربابانشان بودند، فعالیتهایشان از چارچوب خاصی فراتر نمی‌رفت و خودشان در معرض فقر، طاعون و گرسنگی بودند. لیکن برخی از اینان که دلاور و سخت کوش بودند می‌توانستند راه گریزی پیدا کنند، از جامعه طرد و راهزن شوند، یا در شهرکها و شهرهای رشد یابندهٔ آن روزگار به کارگران روزمزد، صنعتگر یا بازرگان تبدیل شوند. دهقانان نیزمی‌توانستند دست به شورشهایی بزنند که از لحاظ گستردگی در جامعهٔ برده‌داری سابقه نداشت. این شورشهای سده‌های چهاردهم، پانزدهم و شانزدهم، نقش بزرگی در فروپاشی فئودالیسم ایفا کرد.

امپراتوری مقدس روم و دستگاه کلیسا، به گفتهٔ تامس هابز[1]، «شبح امپراتوری متوفای روم بودند که تاج بر سر نهاده و بر مزار آن نشسته بودند.» از لحاظ نظری، امپراتور و دستگاه کلیسا به اتکای

1. Thomas Hobbes

سلسله مراتبی که از امپراتور تا سرفها و از پاپ تا کشیش محل کشیده شده بود، بر سراسر اروپا حکومت می‌کردند. در واقع، مسیحیت در سده‌های سیزدهم و چهاردهم در اثر مبارزات میان امپراتور و پاپ بر سر قدرتی که هر یك می‌خواست بر دیگری اعمال کند، متزلزل شده بود. پاپ، کاردینالها و اسقفها به نوبهٔ خود زمینداراني ثروتمند و قدرتمند و اشراف و فرمانروایانی این جهانی بودند.

در سراسر اروپا شهرهایی بازرگانی و صنعتی پدید آمدند که ظاهراً به کلیسا، امپراتوری و اشرافیت وفادار بودند. جمعیت این شهرها، یعنی «طبقهٔ متوسط» فئودالیسم، با سلسله مراتب فئودالی، در صنفهای متعلق به حرفه‌ها و پیشه‌های گوناگون سازمان یافته بود و در آن کارگرانِ رئیس صنف از کارگران روزمزد و کارگران روزمزد از شاگردها بالاتر بودند. لیکن این شهرها از ورای دیوارهای محکمشان در برابر امپراتور، پاپ و اشراف، با مقامهای دنیوی و آسمانی‌شان، می‌جنگیدند. این شهرها در حکم مراکز کوچك حکومت جمهوری بودند، برای خودشان شهردار، بخشدار یا فرماندار انتخاب می‌کردند، که در هر کشور نام خاصی به آن داده شده بود. البته دامنهٔ این دموکراسی ناچیز به فقرای شهرها نمی‌رسید تا چه رسد به دهقانانی که روی زمینهای خارج از محدودهٔ شهرها کار می‌کردند. لیکن همین مبارزات طبقهٔ متوسط شهرها عامل نیرومندی در فروپاشی فئودالیسم بود و به تشکیل دولتشهرهایی چون **جمهوری ونیز** و **کمون فلورانس** انجامید. این شهرها از پیدایش دولتهای ملی مستقل از امپراتور و پاپ پشتیبانی می‌کردند، مانند فرانسه و انگلستان، و در برابر ادعاهای اشراف داخل قلمرو خویش با هم متحد می‌شدند.

موسیقی در سده‌های میانه همچنان پوسته‌ای «جادویی» داشت. در سدهٔ چهارم، آمبروسیوس قدیس[۲] اسقف میلان که دست اندر کار ←

جلب مردم به کلیسا شده بود، سرودهای مذهبی بسیاری براساس آهنگهای مردمی تصنیف کرد. هواداران زبان اصیل، او را متهم کردند که «مردم را با آوازهای جادویی افسون کرده است.»[۳] در سراسر سده‌های میانه، مردم تصور می‌کردند که صدای ناقوس خواصی جادویی دارد و می‌تواند دیوها و شیطانها را برماند. کیمیاگران از علائم موسیقی به عنوان بخشی از مخلوط عوامفریبانهٔ جادو و آنچه بعدها علم شیمی نامیده شد استفاده می‌کردند. موسیقی نیز در سده‌های میانه مبنایی طبقاتی داشت و بازتابی از ترکیب طبقاتی جامعهٔ فئودالی بود. در کنار موسیقی مردمی دهقانان، موسیقی دربارها و موسیقی رسمی کلیسا و موسیقی رشد یابندهٔ طبقهٔ متوسط شهرها یعنی بورژوازی نیز وجود داشت. هر یك از این‌ها کمك خاص و مهمی به رشد موسیقی کرد، اما هر کدام از دیگری سرچشمه می‌گرفت.

در میان دهقانان، میراثی از خاطره‌ها، اشعار حماسی و افسانه‌ها وجود داشت که دهان به دهان گشته و به آنان رسیده بود، و خنیاگران در دربارهای قبیله‌ای ـ زمانی که پادشاهان پیشاپیش اعضای قبیله به میدان نبرد می‌رفتند و تفاوتی میان زندگی ایشان و زندگی کمون نبود ـ خاطره‌ها، اشعار و حماسه‌ها را به آواز خوانده بود. پاره‌ای جشنها و مراسم نیز از زندگی قبیله‌ای به ارث رسیده بود، مانند به راه انداختن کار ناوال، رقصهای بهاری و برداشت محصول، رقصهای روز اول ماه مه، جشنهای همسر گزینی و عروسی. برخی از این جشنها و مراسم جذب مسیحیت شد، مانند جشنهای کریسمس و ایستر.

لیکن این هنر مردمی، که موسیقی و شعر، رقص و شکلك سازی ا در هم می‌آمیخت، فقط از بقایای رو به زوال زندگی قبیله‌ای نبود.

2. St. Ambrose
3. Henri Prunieres, *A New History of Music*, p. 7, N.Y., 1943.

این هنر را دهقانان به عنوان فرهنگ مستقل خودشان و وسیله‌ای برای مبارزه با نیروهای ستمگر جامعهٔ فئودالی شکل دادند، همچنانکه بعدها بردگان سیاهپوست در ایالات متحد آمریکا خاطرات فرهنگ افریقا را به عنوان شکلهایی از ارتباط و مبارزه با بردگی حفظ کردند و معناهایی به آنها دادند که فقط برده‌ها می‌توانستند بفهمند. بدینسان بود که هنر اولیه و قبیله‌ای دستخوش تحول شد؛ شیوه‌های زندگی، خصلت ومبارزات دهقانان سده‌های میانه را به عنوان مضمون جدید خود برگزید. افسانه‌های باستانی، مانند افسانهٔ رابین هود[4]، که بیانگر نفرت مردم از دربارها واشراف بود، «ممنوع» اعلام شد. در نمایشهای موسیقی دار مذهبی و ترانه‌های عوام و صنعتگران شهری، مانند سرودها و نغمه‌های کریسمس، نه بر شخصیت مسیح به عنوان پادشاه بلکه بر نماد عامیانهٔ مادر و کودك با حالتی فقیرانه که پادشاهان در برابرشان زانو می‌زدند، تأکید شده است. اشعار و بالادهای حاوی علائم رمز گونهٔ اولیه، به آوازها و ترانه‌های انقلابی دهقانان راه یافت، مانند بالادهای انگلیسی مربوط به «سسك کوتوله» که مردم شکار می‌کردند، و بالاد عرفانی و فنا ناپذیر«جان بارلیکورن». نوعی از آواز عاشقانه، همسر گزینی، لالایی خوانی، کار در مزارع و کارگاههای دهکده‌ها نیز شکل گرفت.

سادگی ملموس و چهره‌های نیرومند و انسانی این موسیقی، کمك توصیف ناپذیری به تکامل بعدی یك موسیقی تصنیف شدهٔ پرتوان و واقع بینانه کرد. یکی از کمکهای بزرگ این موسیقی مردمی به تکامل هنر موسیقی این بود که شالودهٔ موسیقی ملی و موسیقی تصنیف شده‌ای را افکند که مختص انگلستان، فرانسه، ایتالیا، آلمان، روسیه و بوهمیا بود. این رشد موسیقی مردمی و گام نهادنش به عرصهٔ موسیقی «مصنوعی»، از سدهٔ پانزدهم تاکنون، همزمان بارشد و

4. Robin Hood

گسترش مبارزه در راه وحدت و استقلال ملی در کشورها به طور پیوسته ادامه داشته است.

فرهنگ دربارهای سده‌های میانه نیز سرشار از مراسمی بود که از دورانهای اولیه به ارث مانده بود، البته به شیوه‌ای بسیار متفاوت با فرهنگ تودهٔ مردم. رسم چنین است که در کتابهای مربوط به تاریخ فرهنگ، ازبدوی گرایی و کهنه پرستی درباری به عنوان چیزهایی با زیبایی توصیف ناپذیر یاد می‌کنند، درحالی که بدوی گرایی و کهنه پرستی تودهٔ مردم را نمونه‌های جهل و خرافات معرفی می‌کنند، مانند این عبارت:

> همین جاست که راه خیال پردازی، ارزش تمدن آفرینانهٔ خود را اثبات می‌کند. سراسر زندگی اشرافی دراواخر سده‌های میانه، کوششی همه جانبه برای به نمایش در آوردن منظرهٔ یك رؤیا است. زندگی اشراف ضمن آنکه خود را در زیر درخشش خیال انگیز روح قهرمانی و درستی عصر گذشته پنهان می‌کرد، برای رسیدن به اوج تعالی نیز گام برمی‌داشت. نیاز به فرهنگ برتر، مستقیم ترین شکل بیانش را در تمام آن چیزهایی که مراسم و آداب معاشرت را پدید می‌آورند، یافت. کارهای شاهزادگان، حتی کارهای روزمره و پیش پا افتاده، تماماً شکلی نیمه نمادی به خود می‌گیرند و در جهت رسیدن به مقام رموز و شعائر دینی سیر می‌کنند. تمام تولدها، ازدواجها و مرگها در چارچوب دستگاهی از تشریفات رسمی و برتر قرار می‌گیرند.(۵)

اگر مراسم مذهبی دربار، همانند آداب و رسومش، تجسمی از مهارت و صنعتگریهای پیشرفته‌تر بود، مراسم مذهبی تودهٔ مردم، معنای این جهانی‌تری از واقعیت داشت. مراسم مذهبی اولیه که در میان

5. J. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, p. 31, London, 1937.

مردم عادی به پیدایش نمایشهای مردمی انجامید، درمیان اشراف به پیدایش مسابقهٔ درباری یانوعی درام مذهبی با «ظاهر قهرمانی و عشق» انجامید. افسانه‌های باستانی موجب شکل‌گیری اشعار و ترانه‌های ممنوع مردمی شدند و داستانهای عاشقانه‌ای از بطن‌شان دربارهٔ شوالیه‌ها سر بر آوردند که در آنها شوالیه‌های دلاور، دشمنان خودرا هزار هزار به کمك شمشیرهای جادویی به قتل می‌رساندند، اژدهایان را می‌کشتند و دختران باکره را از کاخهای جادوگران نجات می‌دادند. موسیقی و شعر مانند شکار، رقص و شمشیر بازی، جزیی از آموزش و پرورش هر درباری بود، و عشقبازی، مراسمی با شکوه بود که همراه با شعر و موسیقی بسیار رسمی اجرا می‌شد.

موسیقی درباری سده‌های میانه ترکیبی از مهارت در خواندن، نواختن و آهنگ ساختن بود، که شکل دیگرش فقط در کلیسا شنیده می‌شد، و مضامینش حتی در مواردی که تاحدی رسمی می‌شد به موضوعاتی غیرآسمانی مانند عشق، زیباییهای طبیعت و شاهکارهای جنگی ارتباط پیدا می‌کرد. هنر تروبادورها[۶] (خوانندگان دوره‌گرد) و تروورهای[۷] (شاعران حماسه سرا) جنوب فرانسه در سده‌های یازدهم و دوازدهم، شاعران موسیقیدان و آوازه خوانان پیوسته به دربارها، مخصوصاً در همه جا شناخته شده بود. این فرهنگ پروونسال به شکل کفرآمیزو انسان دوستانه‌ای از الهیات مسیحی گرایش داشت. وقتی این منطقه در جریان جنگهای صلیبی سالهای ۱۲۰۹ و ۱۲۴۴ میلادی، یا «جنگهای مقدسی» که در برابر کجرویهای بشردوستانهٔ حاکم و مایهٔ وحشت فراوان کلیسا ـ فرقهٔ آلبیگائیان[۸] و والانسیان[۹] ـ آغاز گردیده بود ویران شد، فرهنگ مزبور نیز از بنیان برافکنده شد. در این هنر نیز مانند افسانه‌ها و اشعار حماسی که در دربارهای قبایل

6. Troubadours
7. Trouveres
8. Albigensian
9. Waldensian

روزگار باستان شنیده می‌شد یا مانند اشعار حماسی هومر یونانی، شعر وموسیقی، بدیهه سرایی و آهنگسازی هنوز از یکدیگر جدا نشده بود. به نظر می‌رسید که موسیقی، «آهنگی بی‌پایان» است که فرمش از بندهای شعر و تصریف کلام پیروی می‌کند، با حرکات تزئینی صدا آراسته می‌شود و آهنگهای مردمی را به کار می‌گیرد. به نوشتهٔ هانری پرونی‌یر:

> هنر بسیار ماهرانهٔ این شاعران موسیقیدان، با مراقبت وسواس آمیزی ازغیرخودیها جدا نگهداشته می‌شد. آنها به خود می‌بالیدند که به شیوه‌ای مبهم به نام trobar clus (لفظاً به معنای «بسته» یا مبهم تصنیف کردن) دست یافته‌اند، لیکن فرمهای پیشرفتهٔ کارشان به واسطهٔ روح نشاط بخشی که از نمونه‌های ساده و زمخت و ابداع شده به دست مردم گرفته‌اند آدمی را به خود جلب می‌کنند.(۱۰)

در اواخر سده‌های میانه، با آنکه شعر و موسیقی از پیشه‌های خاص درباریان بود، روز به روز بر تعداد هنروران ماهری که برای تصنیف موسیقی درباری اجیر می‌شدند افزوده می‌شد.

شهرها که مراکز داد و ستد بودند، حکم کانونهایی را داشتند که در آنها انواع بسیار متفاوت موسیقی در کنار هم قرار می‌گرفتند و بر قدرت و کیفیت یکدیگر می‌افزودند. دهقانان، سازها و آوازها و رقصهایشان را با خود به آنجا می‌بردند. در اینجا موسیقی استادانه‌ای که آهنگسازان کلیسا می‌ساختند، به گوش می‌رسید. در میان صنعتگران وطبقهٔ متوسط شهرها هنر موسیقی مستقلی رشد کرد، ولی نظریه پردازان و موسیقی شناسان کلیسا با آن به مخالفت برخاستند.

یك نویسندهٔ مطالب مربوط به موسیقی در حدود سال ۱۳۰۰ به نام یوهانس دوگروشئو، نخستین بار به خود جرأت داد و از موسیقی

10. Prunieres, *op. cit.*, p. 23.

عوام پسند پاریس، آوازها و رقصهایش در کنار موسیقی پر ارج کلیسا سخن به میان آورد.»[۱۱]

اختلاطهایی که ممکن بود در موسیقی صورت گیرد عبارت بودند از آوازهای مذهبی که ترانه‌ها و آوازهای تودهٔ مردم به میانشان راه یافتند، و «موتتهایی» که در آنها یك سرود مذهبی سنتی غالباً همزمان با آوازهای عامیانهٔ غیرآسمانی خوانده می‌شد. در شهرهای آلمان استادان آوازه‌خوانی پدید آمدند که عضو صنف بودند و به حرفهٔ شاعری و نوازندگی خویش می‌بالیدند. «هجابندی و لحن آهنگ این قطعات، ریتمهای صریح و ساخت ساده‌شان جاذبه‌ای همگانی و بدوی داشت. اینها پیش درآمدی هستند بر کورال [آهنگ مذهبی] لوتری، که یك قرن پیش از اصلاح مذهب پدید آمد.»[۱۲] نمایشهای مذهبی دهقانی با همراهی موسیقی، هم پارسامنشانه هم به طرزی طنزآمیز ضدروحانی، توسط اصناف شهر برگزیده و گسترش داده می‌شدند. با به آب افتادن کشتیهای بزرگ و به راه افتادن کاروانهای تجارتی، موسیقی سرزمینهای دور افتاده، موسیقی فرانسه، انگلستان، آلمان، ایتالیا و خاورزمین، امکان در آمیختن با یکدیگر را پیدا کردند. همچنان که بر قدرت و ثروت شهرها، مخصوصاً شهرهای ایتالیا افزوده می‌شد نمایشهای بزرگ در فضای باز با همراهی موسیقی در آنها به اجرا در می‌آمد و در همین نمایشها مقدمات آن چیزی که بعدها اوپرا نامیده شد، پی افکنده می‌شد.

یکی از سرچشمه‌های غنی موسیقی، شاگردان سرگردان بودند که موسیقی و شعری سرشار از لذت زندگی، عشق و سفر در جاده‌ها می‌آفریدند. از این مهم‌تر در تکامل موسیقی غیرکلیسایی، هنر دلقکهای سیار، خنیاگران یا شعبده بازان دوره گرد، مطربان، بازیگران

11. Curt Saches , *Our Musical Heritage*, p. 101, N.Y., 1948.
12. Prunieres, *op. cit.*, p. 40.

و حکمیان سیاری بود که از شهری به شهری سفر می‌کردند، و به دلیل هنری که در سرگرم سازی مخاطبان خویش داشتند در روستا، شهر و دربار به یك اندازه از ایشان استقبال می‌شد. به این خنیاگران دوره گرد، هم از سوی کلیسا حمله می‌شد هم مقامات دولت؛ اتهام کالی‌شان این بود که اشخاصی ضداخلاقی، «شهوت انگیز» و کارگزاران شیطان‌اند، ولی انگیزهٔ واقعی، مانند همهٔ موارد مشابه سانسور «اخلاقی» هنر مردم، سیاسی بود. پُل هنری لانگ می‌نویسد:

> در سدهٔ سیزدهم، خنیاگر دوره گرد به عاملی نیرومند تبدیل شده بود که عده‌ای دوستش می‌داشتند و عده‌ای از او می‌هراسیدند. او که شخصی تنها بود، نقش روزنامه، تئاتر و تالار موسیقی را بازی می‌کرد. [در سدهٔ چهاردهم] با آنکه خنیاگران در مقایسه با سده‌های میانه از آزادی بیشتری برخوردار شده بوده بودند، مقامات دولت با ایشان به مخالفت برخاستند زیرا اینان در زیر پوشش آوازه خوانی، می‌توانستند به شورش اجتماعی و سیاسی دامن زنند.(۱۳)

در سال ۱۴۰۲ مجلس عوام انگلیس دستور داد که «هیچ آسمان جل و شاعرکی، خنیاگر سیار یا ولگردی در ویلز باقی نماند، و برای مردم عادی، نمایشنامه یا دلقك بازی اجرا نکند، زیرا همینان هستند که با غیب‌گوئیها، دروغها و اندرزهایشان تا حدودی باعث طغیان و شورش کنونی مردم در ویلز شده‌اند.»(۱۴)

در شهرها، چاپ آثار موسیقی در میان صنفهای چاپخانه‌داران آغاز شد، و بدینسان وسیله‌ای برای انتشار و مطالعهٔ آهنگها و

13. Paul Henry Lang, *Music in Western Civilization*, pp. 110, 166, N.Y., 1941.
14. Ernst Meyer, *English Chamber Music*, p. 33, London, 1946.

اجراهای موسیقی به شیوه‌ای که سابقاً ممکن نبود، فراهم آمد. نخستین قطعهٔ موسیقی چاپ شده، در سال ۱۵۰۰ میلادی در شهر ونیز به بازار آمد. لیکن تا اواخر سدهٔ هجدهم، آهنگسازان نمی‌توانستند بخش عمده‌ای از مخارج زندگیشان را از راه چاپ و فروش آثار موسیقی خود به دست آورند. یکی از کمکهای شهرها به موسیقی، که بعدها معلوم شد بزرگترین اهمیت را در تحول آتی موسیقی داشته است، تدوین و تکمیل موسیقی مبتنی بر آن چیزی بود که امروزه گامهای ماژور ـ مینور نامیده می‌شوند. این روش، وسیله‌ای بود برای آسان کردن نوشتار و اندیشهٔ موسیقایی، که هنر موسیقی را از پیچیدگیها و قواعد دین مدارانهٔ مدهای کلیسایی رهانید و گنجینهٔ تازه‌ای از عاطفه و درام برای موسیقی فراهم آورد. مایه‌ها یا تونالیته‌های ماژور ـ مینور در موسیقی قومی و مردمی، در جریان آمیزش گونه‌های موسیقی توسط خنیاگران و سرگرمی آفرینان شهرها پدید آمدند. لانگ می‌نویسد:

> کهن‌ترین اسناد موسیقی سازی مردمی حاکی از رواج مفهوم تونالیتهٔ ماژور ـ مینور در میان این موسیقیدانان ساده اندیش است، و این در هنر موسیقی آن دوره جنبه‌ای استثنایی دارد. علم موسیقی سده‌های میانه با حالتی ریشخندآمیز، با این تونالیته‌ها به مخالفت برخاست و در برابرش به نظریه‌های باستانیان استناد کرد.[۱۵]

در سراسر سده‌های میانه، موسیقی برای کلیسا هنری نبود که خود را وقف تجسم همهٔ جانبهٔ زندگی کرده باشد بلکه بخشی از مراسم مذهبی به شمار می‌رفت و تابع کلمات و حرکات این مراسم بود. آوازهای کاتولیکی، که شالودهٔ موسیقی مذهبی به شمار می‌رفتند، در فاصلهٔ سده‌های چهارم و نهم از بطن آوازهای مردمی و آوازهای

15. Lang, *op. cit.*, p. 127.

باستانی یونانیان، سوریان و عبریان سر بر آورده بودند ولی نظریه پردازان کلیسا آنها را استاندارد کردند و به شکل چندین الگوی کلی نت یا چندین مد در آوردند که هر کدام در مراسم خاصی به کار می‌رفت، و چون احتمال می‌دادند که اینها از مدهای موسیقی یونان باستان باشند به همین علت نامهای یونانی مانند دوریك، لیدیایی و فروگیایی به آنها داده بودند.

لیکن در داخل موسیقی کلیسایی، دو پیشرفت بزرگ صورت گرفت که تأثیری قطعی در تکامل این هنر داشت. یکی پیدایش خط موسیقی یا نت نویسی بود که در رهبانگاههای سده‌های یازدهم و دوازدهم توسط راهبها ابداع شد. در سدهٔ سیزدهم، نتها با ارزش دقیق زمانی و زیر و بمی‌شان نوشته شدند. شالودهٔ آزادی موسیقی از قید و بندهای بدیهه نوازی و بدیهه‌خوانی افکنده شد. از آن پس هر آهنگ ساخته و تصنیف شده را می‌شد مطالعه کرد، تغییر داد، بر طول و عرض و شکل و مضمونش افزود.

کلیسای سده‌های میانه، بزرگترین زمیندار و پشتیبان سخت و سفت فئودالیسم بود. این کلیسا از موسیقی برای افزودن بر جلال و شوکت خویش و به دلیل تأثیر ژرفی که موسیقی می‌توانست برادهان مردم بگذارد پشتیبانی می‌کرد. کلیسا عده‌ای را از میان فرزندان فقرا برمی‌گزید و تربیت‌شان می‌کرد تا به خوانندگان و آهنگسازان کلیسایی تبدیل شوند. موسیقی نظری و عملی در سده‌های میانه مانند نقاشی، آموزش و پرورش، فلسفه، حقوق و هر آنچه به علم ارتباط پیدا می‌کرد، شاخه‌ای از الهیات بود. موسیقی مذهبی و موتت، فرمهای اصلی موسیقی در این عصر بودند و دایماً بر وسعت بنایشان افزوده می‌شد.

لیکن کلیسا ضمن حمایت از تصنیف موسیقی، نیرویی را به میدان آورد که سرانجام دستی را که کلیسا بر موسیقی انداخته بود،

برید. همچنان که اذهان آفریننده یکی پس از دیگری در عرصهٔ موسیقی خودنمایی می‌کردند، و هر یك بر گنجینهٔ آفریده‌های اسلاف خویش می‌افزودند و می‌کوشیدند موسیقی را از لحاظ تصویرهای انسانی و مضمون عاطفی‌اش معنی‌دارتر کنند، متوجه می‌شدند که توقعات مراسم مذهبی در حکم دستبندهایی هستند که باید شکسته و بریده شوند.

آهنگسازان از پایگاههای طبقاتی متفاوتی برمی‌خاستند. گیوم دو ماشو[16] (۱۳۰۰ـ۱۳۷۰؟) یك درباری و سیاستمدار فرانسوی بود. گیوم دوفه[17] (۱۴۰۰ـ۱۴۷۴)، آهنگساز فرانسوی برزگی بود که از پدر و مادری فقیر زاده شد، و موسیقی‌اش نوعی جذابیت و سادگی مردمی در ملودی دارد که آن را به دوست داشتنی‌ترین موسیقی سده‌های میانه تبدیل می‌کند. در نظر کلیسا، همهٔ موسیقیها ظاهراً صدای مشابهی داشتند و بر مدها و مراسم مذهبی مشابهی استوار بودند، و برایش هیچ فرقی نمی‌کرد که خاستگاه هر یك کدامین سرزمین است. لیکن عنصر ملی، آرام آرام، راهش را به درون موسیقی تصنیف شده، مخصوصاً موسیقی غیرکلیسایی می‌گشود، اما نه با نادیده گرفتن عنصر مذهبی. تقریباً همهٔ آهنگسازان بزرگ کلیسا، موسیقی غیرکلیسایی نیز تصنیف کرده‌اند. ماشو آوازها و اشعار گوناگون تصنیف کرد، و دوفه نیز چندین آواز و رقص جالب نوشت. اورلاندو دی لاسو[18] (۱۵۳۲ـ۱۵۹۴) آهنگساز بزرگ هلندی، صدها آواز، مادریگال[19] و ویلانل[20] [آوازهای محلی ایتالیائی] خنده‌دار و طنز آمیز یا آوازهای مخصوص رقص نوشت. ایساك[21] (۱۴۵۰ـ۱۵۱۷) آهنگساز فلاندری، آوازهای مخصوص کارناوال برای خوانده شدن در خیابانهای فلورانس نوشت. لیکن موسیقی

16. Guillaume de Machault 17. Guillaume Dufay 18. Orlando di Lasso
19. Madrigal 20. Villanelle 21. Isaak

غیرکلیسایی، گرچه توانست تصویرهای گونه گون انسانی و حالات روشن و جدی زندگی روزمره را جذب کند، همچنان به‌فرمهای کوتاه و محدود موسیقی رقص و قطعات مخصوص شعر غنایی وابسته بود.

موسیقی رسمی کلیسای کاتولیك به عالی‌ترین مدارج رشد خود رسید. کلیسا در اواخر سده‌های میانه تصور می‌کرد که باید راه را بر هر گونه اندیشیدن دربارهٔ جهان واقعی و سر و صداهای آن، فقر و دست و پا زدنهایش ببندد؛ و «آن دنیای» بهشت و ابدیت را بازنمایی کند. به همین دلیل، موسیقی مراسم مذهبی کلیسای کاتولیك نیز تجسمی از حالات درونی اشتیاق و امیدی است که به انسانها می‌گوید اگر زندگی پس از مرگ را در عالم رؤیا تصور کنند ـ همانکه آرامش‌اش به اندازهٔ هیاهوی زندگی این جهانی است ـ روحشان آرام خواهد شد. احساس برون ریخته، به کمك ریتم شدیداً حرکت دهنده یا رقص آورنده، هیاهو و برخوردهای نمایشی، ممنوع شد. بدین ترتیب، مراسم عشاء ربانی در سده‌های پانزدهم و شانزدهم، چکیده‌ای از موسیقی ذهنی و بی‌تضاد به شمار می‌رفت. «مادهٔ خام» اجتماعاً آفریده شده، از تمام آوازهای سنتی کلیسا، سرودهای مذهبی و حتی آوازهای قومی و توده‌ای تشکیل می‌شد. لیکن، احساس برونی اولیه‌اش را زدودند و آن را به نسجی از اشعار پولیفونیك روان با حرکت ظریف هارمونیك پیوند زدند. این بر شدت موشکافی و ژرفای حالات روانی اشتیاق جگرسوز افزود.

این بدان معنا نیست که موسیقی کلیسایی عصر فئودالیسم از هر تصویر یا چهرهٔ دیگری تهی بود. ممکن است کلیسا برای جذب بدیهه سازی با آن افزایش ترس آور تصاویر ملی، «کفرآمیز» و ایمن جهانی‌اش به تقویت آهنگسازی و تئوری موسیقی کمك کرده باشد. در سراسر سده‌های میانه موسیقی توده‌ای را بازوی شیطان می‌نامیدند

و شیطان را نیز ویلن در دست مجسم می‌کردند که مردم را به سوی تباهی می‌کشانـد. چنـد قرن بعـد ساموئـل وسلـی[۲۲]، ترانه‌سـرای بریتانیایی، بخشی از این تصویر را تصدیق کرد و گفت نمی‌داند که «چه علتی باعث شده است تا شیطان بهترین آهنگها را در اختیار داشته باشد.» اما شیطان، به ژرفای خود موسیقی کلیسایی نیز راه یافت. راهبها آوازهای عاشقانه را در میان هجاهـای تدویـن شدهٔ آوازهای مذهبی گنجاندند. مردم عادی، «موتتهایی» را بدیهه سازی کردند و در آنها آوازهای کلیسایی را با آوازهای عامیانه در آمیختند. دوفه آوازهای عاشقانهٔ توده‌های مردم را بر آوازهای کلیسایی خودش افـزود. در فاصلهٔ سده‌های سیزدهم و شانزدهم، نبردی پایان ناپذیر میان مقامات کلیسا و موسیقیدانان بر سر گنجاندن آواز ها و رقصهای تودهٔ مردم و موسیقی مردم پسند در بافت آهنگهـای مذهبـی ادامـه داشت.

فشار برای گنجاندن عناصر مردمی و غیر کلیسایی در موسیقی کلیسایی فقط به معنای تلاش در جهت انسانی کردن مراسم مذهبی نبود. جنبه‌ها و گوشه‌هایی از سیاست و مبارزهٔ طبقاتی نیز در این کار نهفته بود. «پیکار بر سر کتاب مقدس»، کوشش برای ترجمهٔ کتاب مقدس به زبانهای محلی و تفسیر دین برحسب نیازهای مردم عادی، یکی از شکلهای مبارزهٔ دهقانان، بافندگان، بنایان و طبقات متوسط شهرها در برابر دربارها، طبقهٔ اشراف، بازرگانان ثروتمند و خود کلیسا بود. انگلس می‌نویسد:

سده‌های میانه، تمام دیگر شکلهای ایده ئولوژی ـ فلسفـه، سیاست، حقوق ـ را به الهیات مربوط کرده بود و آنها را به صورت تقسیمات فرعی الهیات در آورده بود. بدینـسان، هر جنبش اجتماعی

22. Samuel Wesley

و سیاسی را مجبور می‌کرد تا شکلی دینی به خود بگیرد. برای توده‌های مردم که اذهان‌شان را دین اشغال کرده بود و از هیچ چیز دیگر در آن خبری نبود، ضرورت داشت که منافعشان را در لباس دین مطرح کنند تا آشوبی بزرگ پدید آید.[۲۳]

در سده‌های میانه، دربارهٔ اینکه آیا موسیقی معناهایی واقعی و اخص دارد یا نه، تردیدی وجود نداشت. در سال ۱۳۲۵ میلادی پاپ جان دوازدهم با صدور فرمانی «مکتب جدید» موسیقی را محکوم کرد. زیرا این موسیقی:

به جای خواندن ملودیهای قدیمی، ملودیهای جدیدی را با نت نویسی تازه ابداع کرد، سرعتهای تند را بر موسیقی مقدس تحمیل کرد، ملودی را به کمك تزئین، سکون و پولیفونی تحلیل برد، و کلمات مقدس را بر آهنگهای نامقدس افزود؛ خلاصه آنکه از جان‌گذشتگی را متلاطم ساخت، گوش را خمار و شنونده را از راه به در کرد.[۲۴]

ملودی یا آهنگ توده‌ای، دقیقاً از این راهها و تبدیل شدن به «تزئینات» آوایی آوازهای سنتی وتبدیل شدن به اشعار پولیفونیك آوایی که همزمان با آنها خوانده می‌شدند، به موسیقی مقدس رخنه کرده بود. در سدهٔ شانزدهم، زبان موسیقایی مقدسی در میان آهنگسازان موسیقی کلیسایی هلند شکل گرفت، که در آن اشاراتی هم به آوازه‌خوانان وجود داشت و گفته می‌شد که برخی عبارات را باید به شکلی متفاوت با شکل مکتوب‌شان اجرا کنند و از سازهای دیگری برای تأکید بر پاره‌ای ازواژه‌های متن استفاده کنند، و بدینسان

23. Frederick Engels, *Ludwig Feuerbach*, p. 57, N.Y., 1941.
24. Curt Sachs, *The Commonwealth of Art*, p. 87, N.Y., 1946.

«نظراتی را که کلیسا نمی‌بایست کشف کند، پنهان دارند»[۲۵]. به دستور شورای ترانت[۲۶] (۱۵۴۵ ـ ۱۵۶۳) که برای مبارزه با موج رشد یابندهٔ پروتستانتیسم فراخوانده شده بود، موسیقی مذهبی کاتولیکها «تصفیه» شد. لیکن نتیجهٔ این پاکسازی آن بود که بهترین آهنگسازها به سوی تصنیف آهنگهای بیشتر و بیشتر برای مقاصد غیرکلیسایی کشانده شدند.

موسیقی پروتستانی، نتیجهٔ رشد و تکامل همین عناصر توده‌ای، ملی و بدعت گذارانه در موسیقی کلیسای کاتولیك بود. مارتین لوتر، مجموعه‌ای از چندین سرود آفرید که بخشی از آن از آوازهای توده‌ای گرفته شده بود و بخشی نیز به سبك مردمی به وسیلهٔ خود او و دیگر آهنگسازان آلمانی تصنیف شده بود. این سرودهای مذهبی یا «کورال‌ها» خصلت موسیقی ملی طبقهٔ متوسط آلمان را به خود گرفتند. این سرودها، سرودهای جنگی دهقانان در شورش تاریخی ۱۵۲۵ میلادی نیز بودند. بخش بزرگی از طبقهٔ متوسط به اشراف پیوست و کین توزانه در برابر طبقهٔ دهقان ایستاد. در طی‌دویست سال جنگ و رکود اقتصادی که از پی آمد وموجب تقویت قدرت شاهزادگان آلمانی شد، این کورالها به عنوان یادگار و بازماندهٔ روزگاری که مردم آلمان تقریباً تمام قیدهای فئودالی را در هم شکسته بودند، در موسیقی توده‌ای و موسیقی مقدس آلمان باقی ماندند.

در طی سدهٔ شانزدهم و اوائل سدهٔ هفدهم آهنگسازان بزرگی به ظهور رسیدند: اوراتسیووکی[۲۷] (۱۵۵۰؟ ـ ۱۶۰۵) در ایتالیا، جان داولند[۲۸] (۱۵۶۲ ـ ۱۶۲۶)، تامس مورلی[۲۹] (۱۵۵۷ـ۱۶۰۳) و جان ویلبی[۳۰] (۱۵۷۴ ـ ۱۶۳۸) در انگلستان، که بیشتر استعدادهایشان را در راه غنی‌تر کردن موسیقی غیرکلیسایی به کار گرفتند. موسیقی‌ای که

25. *Ibid.*, p. 122.
26. Council of Trent
27. Orazio Vecchi
28. John Dowland
29. Thomas Morley
30. John Wilbye

آنان نوشتند ـ انواع مادریگال، رقصهای سازی و «موسیقی مجلسی» برای اجرا در خانه‌ها ـ از لحاظ موومان تابع تلحینات شعر بود، ولی با در هم بافتگی ظریف چندین آوای صدایی و سازی. در همان زمان، در درون همین هنر، شکل تازه‌ای از آواز تکامل یافت؛ آوازی که دیگر به صورت عبارتی که الی غیرالنهایه تکرار شود یا بدیهه خوانی به تقلید از الگویی ثابت، نبود بلکه کار تونالی سازمان یافته با یك آغاز، وسط و پایان مشخص برای گوش بود. آهنگسازان روز به روز به صداهای ادغام شده‌ای که از درهم آمیختن چندین صدا حاصل می‌شدند، و به حرکت از یك مرکز تونال به مرکز دیگر، توجه بیشتری می‌کردند. گامهای ماژور ـ مینور تدریجاً بر کل موسیقی، حتی موسیقی آهنگسازان مذهبی و کاتولیك بزرگی چون پالسترینا[۳۱] (۱۵۲۶ ـ ۱۵۹۴) در ایتالیا، احاطه یافتند، البته نظریه پردازهامی‌کوشیدند با دستکاریهای استادانه در مدهای رسمی قدیم کلیسا نشان دهند که موسیقی همچنان در چارچوب این مدها نوشته می‌شود.

پایان سده‌های میانه و پیکارهای سرمایه‌داری در برابر فئودالیسم، در فرهنگ، با درهم شکستن سلطهٔ الهیات بر تمام شکلهای اندیشه، از جمله هنرها، مشخص می‌شود. هنر می‌تواند به مضامین مذهبی بپردازد، ولی از آن زمان به بعد وظیفهٔ اصلی‌اش می‌بایست مطالعهٔ زندگی موافق اصول خود زندگی و موضوع محوریش انسان باشد، که در متن زندگی واقعی مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

زمینی شدن هنر به دنبال رنسانس، همچنان که در مادریگال دیده می‌شود، موجب تکاملی تاریخی در فرم، و پیدایش درام موسیقی‌دار یا اوپرا در پایان سدهٔ شانزدهم گردید. این نخستین فرم

31. Palestrino

در تاریخ موسیقی بود که می‌توانست زندگی این جهانی وشخصیت آدمی را با وسعت شکل و ساختی همطراز و برتر از وسعت شکل و ساخت موسیقی کلیسایی به پژوهش در آورد.

فصل چهارم

آهنگساز در مقام هنرمند و صنعتگر

برای پی بردن به معنی موسیقی سده‌های هفدهم و هجدهم، باید در شکل بیرونیش که ظاهراً آن را همچون لفافی در خود محاط کرده است رخنه کنیم. اگر در عصری دیگر باشیم و بخواهیم به آن دوره بنگریم، همه چیز را آشفته خواهیم یافت.

آثار موسیقایی ژرف و آمیخته با عواطف جستجوگر را خیلی ساده به عنوان «مشق» برای آموزش جوانان، به عنوان رساله‌های فنی یا به عنوان «موسیقی مجلسی» برای سرگرمی تفنن کاران در خانه، عرضه می‌کردند. اوپرای کلاسیك یا «جدی» که ظاهر یك تراژدی متعال و مناسب ذوق اشراف متکبر نیز به آن داده می‌شد، از لحاظ داستان و شخصیت پردازی، عملاً کودکانه‌ترین اثر بود. اوپرای کمیك [خنده آور] که به صورت وسیله‌ای برای سرگرمی صاف و ساده عرضه می‌شد، در بردارندهٔ جدی‌ترین اندیشهٔ اجتماعی و واقع بینانه‌ترین تصویرهای انسانی است. موسیقیدانان بزرگ، این ژرف اندیشان در عرصهٔ شکل و مضمون موسیقی، در نظر اشرافی که کار اینان برایشان اجرا می‌شود، حکم صنعتگران و خدمتکارانی را دارند که جامه‌ای ویژه بر تن کرده‌اند و به سختی ممکن است مقامی برتر ازمقام یك آشپز برایشان قائل شوند. موسیقی مذهبی، که یك زمانی در برابر رخنهٔ عناصر توده‌ای و غیرکلیسایی پیکار کرده بود، در این دوره

انواع موسقی آوازی و رقص را در برمی‌گیرد و برای از دست ندادن مخاطبانش شدیداً به شیوه‌های اوپرا روی می‌آورد. قطعات بزرگ نمایشی و بغرنج موسیقایی، که تجسمی از مطالعات دایرةالمعارف گونه در هارمونی وشکل موسیقایی هستند، به طور سطحی به عنوان مجموعه‌هایی از انواع رقص عرضه می‌شوند. هنوز این اسطوره زنده است که می‌گوید موسیقی، یك سرگرمی درباری است و شکل جنبنی سرگرمی درباری نیز سلسله رقصهایی است که موجب پیدایش بالت شدند.

موسیقی در این تضاد ظاهری میان شکل و مضمون، شرایط زندگی واقعی آن عصر را منعکس می‌کند. زندگی اقتصادی انگلستان، فرانسه، ایتالیا و آلمان، از راه بازرگانی و رشد سرمایه‌داری می‌گذرد. لیکن در همهٔ این کشورها بجز انگلستان، دولت از بقایای فئودالیسم تشکیل شده است، حکومتهای سلطنتی با دربارهای عریض و طویل و بریز و بپاش بر آنها فرمان می‌رانند، و اشراف همچون انگلهایی پرخور بر گردهٔ دهقانان نشسته‌اند و غارتشان می‌کنند. در انگلستان که انقلاب سال ۱۶۴۸ موجب تسریع تکامل سرمایه‌داری شد، دولت به دست عده‌ای مرکب از زمینداران بزرگ و بازرگانان ثروتمند افتاده است.

نمونه‌ای از تضادهایی که بر موسیقی این عصر تأثیر گذاشت، تضادهایی هستند که دراوپرا دیده می‌شوند. اوپرا، یا درامی که با موسیقی همراه است، در اواخر سدهٔ شانزدهم و اوایل سدهٔ هفدهم در فلورانس و ونیز ابداع شد، ظاهراً در لفافی از قدرت روزگار باستان پیچیده شده و «یادگار» درام کلاسیك یونان است که می‌گفتند اشعار آن به آواز بلند خوانده می‌شده است. تدریجاً اوپرا دوست داشتنی‌ترین سرگرمی موزیکال شد و پس از گذشت اندك سالی ۱۷ اوپراخانه فقط درونیز دایر شدند. اوپرا به پرطرفدارترین سرگرمی در تمام

دربارهای اروپا تبدیل شد، و در اثر سیاستهای درباری توانست به حیاتش ادامه دهد، زیرا شکلی از هنر بود که شاهان واشراف می‌توانستند از طریق آن به حمایت از موسیقی برخیزند، شکل و مضمونش را بر آن تحمیل کنند، و در همان حال تا اندازه‌ای پشتیبانی تودهٔ مردم را نیز جلب کنند.

شهرهای ایتالیا، که رونق پیشین خود را به عنوان مراکز بازرگانی از دست می‌دادند، به مراکزی برای تربیت آوازه‌خوانها، نوازندگان سازها، آهنگسازان و سرایندگان اشعار اوپرا تبدیل‌شدند،و اینان تقریباً همانند تجملاتی چون تور و شراب صادر می‌شدند. اوپرا به هنر جهان وطن دنیای رؤیایی فئودالیسم تبدیل شد و در هر سرزمینی که اجرا می‌شد قصه و غالباً موسیقی وزبانش تغییری نمی‌کرد. دنیایی که اوپرا مجسم می‌کرد، دنیای گذشته‌ای رؤیایی بود که در آن، زمان ثابت بود، اثری از بازرگانان، سرمایه‌داران، کارگران و دهقانان شورشی نبود، و فقط شخصیتهای شریف در جامهٔ قهرمانان یا نیمه خدایان افسانه‌ای مانند اخیلس[۱]، اورفئوس[۲]، هکتور[۳]، و رولاند[۴] حاضر می‌شدند و از شاهکارها، عشقها و اندوههای خویش سخن می‌گفتند. تجسماتی که در شعر و موسیقی صورت می‌گرفت، ضرورتاً می‌بایست به صورت انتزاعهای یکجانبهٔ عشق، اندوه یا خشم جلوه‌گر شوند. نقطهٔ اوج هر نمایش اوپرایی، غالباً خود صحنهٔ نمایش بود، که دریچه‌هایی از کف صحنه باز می‌شدند، آبشارهای واقعی به جریان می‌افتادند، فرشتگان یا الهه‌هایی که از سقف آویخته شده بودند در هوا به پرواز در می‌آمدند و بالتها از گوشه و کنار آغاز می‌شدند.

با این حال، اوپرا گامی انقلابی بود که شکلی رسمی به خود گرفت، به طوری که کلاودیو مونته وردی[۵] (۱۵۶۷ ـ ۱۶۴۳) یکی از

1. Achilles 2. Orpheus 3. Hector 4. Roland

نخستین مصنفان اوپرا و نوآوران این رشته که کارش را به عنوان نوازندهٔ ویولا[۶] برای دوکِ مانتوا[۷] آغاز کرده بود تا دویست سال بعد هیچ موسیقیدانی نتوانست ازلحاظ تجسم موسیقایی عاطفه و شخصیت در اوپرای «جدی» از او پیش بیفتد. اشعاری که او برای اوپرا می‌نوشت، لحنی فلسفی و جدی داشت و گاهی حتی متضمن انتقادهایی از زندگی درباری بود. او برای آنکه انسانهای اوپرا را در صحنه زنده بنمایاند، از امکانات سرشار موسیقی استفاده می‌کرد. این امکانات عبارت بودند از آواز ـ گفتار یکنواخت یا «رسیتاتیو» یادآور بالادهای کهن درباری و موسیقی کلیسایی، هنر مادریگالها، آوازهای مخصوص صدای سولو (تکخوانی)، رقصها و آوازهایی به سبك تودهٔ مردم؛ و جزئیات هارمونیك و سازی ارکستر همراهی‌کنندهٔ این صداها را نیز تکمیل کرد. در بیشتر اوپراهای پس از مونته وردی، موسیقی به بیان شمردهٔ شعر تبدیل می‌شود و با نوعی هماهنگی در جامهٔ ویژهٔ رقصها و آوازها، یا «آریاها»[۸]، با پاساژها[۹] یا کادنس‌های[۱۰] بالبداهه که در آنها خوانندگان می‌توانند مهارت فنی خویش را نمایش دهند، یك در میان تکرار می‌شود. آریاهای مخصوص آواز سولو، غالباً ریتم رقصهایی مانند گاووت[۱۱]، مینوئه[۱۲] یا سیچیلیانا[۱۳] را داشتند. صدای سولو، که بیشتر از راه گوش تأثیر می‌گذارد، تا حدی قدرت آنها به تجسم تضاد عاطفی و کند و کاو در ژرفای احساس را محدود گردانید.

در اواخر سدهٔ هجدهم، کریستوف ویلیبالدفون گلوك[۱۴] (۱۷۸۷ـ۱۷۱۴)، بیانیه‌ای صادر کرد و اعلام داشت که در اوپرا «مأموریت حقیقی موسیقی در درجهٔ دوم پس از شعر قرار دارد، و خود موجب تقویت بیان احساسها و تشدید علاقه به رویدادها می‌شود.»

5. Claudio Monteverdi 6. Viola 7. Duke of Mantua
8. Airs 9. Passages 10. Cadenza 11. gavotte
12. Minuet 13. Siciliana 14. Chistoph Willibald von Gluck

لیکن مشکل واقعی نه در تناسب موسیقی با کلمات بلکه در خود کلمات نهفته بود، زیرا دستگاه سانسور اشرافیت که برتئاتر نظارت میکرد مانع از واقع‌گرایی و معنی‌دار شدن آنها می‌شد. اوپراهای نوابغی چون ژان فیلیپ رامو[۱۵] (۱۶۸۳ ـ۱۷۶۴) در فرانسه، جورج فردریک هندل[۱۶] (۱۶۸۵ـ۱۷۵۹) در انگلستان، و گلوك که در میلان، ونیز، وین و پاریس دست اندر کار بود، با همهٔ موسیقی ملهمی که در آنها یافت می‌شد، امروزه به ندرت قابل اجرا هستند زیرا موسیقی و گفتار و کردار موجود در آنها، رنگ مراسم مذهبی فئودالی دارد. آنچه اشرافیت آن روزگار گمان می‌کرد آخرین کلام در نمایش است، امروزه چیزی احمقانه و کودکانه می‌نماید.

علیرغم تصورات و مفاهیم سطحی که از انسان و روابط انسانی در اوپرای «جدی» کلاسیك به دلیل مراسم با شکوه و بازسازی تراژدی شاعرانه‌اش حاکم بود، فرم، کمك مهمی به رشد موسیقی کرده است. فرم به پیدایش و تکامل آوازه خوانان و نوازندگان ماهر سرعت بخشیده است، الهامبخش تشکیل گروههای بزرگی از ظریف نوازانی شد که سرانجام از اوپرا گسستند و به ساز دستجمعی با شکوه یا ارکستر سنفونی سالهای بعد تبدیل شدند. حتی بازتاب نسبتاً سطحی عواطف انسان در شکل موسیقیِ سازی، که در اوپرا به ظهور رسید، الهامبخش تکامل سنفونی ارکسترال ـ اثری نمایشی برای ارکستر و بدون کلام ـ شد. واژهٔ سنفونی [symphony] از «سنفونیا» [sinfonia] که اوورتور ارکسترال یا پیشدرامدی بر یك اثر نمایشی آوازی بوده است، مشتق شده است. پیدایش نوازندگان ماهر و تأثیر متقابل خوانندگانِ سولو با ارکستر همراهی‌کننده، سرآغاز تکامل کنسرتوی سازی شد، که در آن اعلام مضمونهای موسیقایی به وسیلهٔ ارکستر کامل با بدیهه خوانیها و بسط این مضمونها توسط یك نوازنده

15. Jean Phillippe Rameau 16. George Frederick Handel

یا گروهی از نوازندگان که مهارتشان را در فن نوازندگی و ابتکار [انوانسیون] موسیقایی به نمایش می‌گذارند، یك در میان می‌آید.

آنتونیو ویوالدی[۱۷] (۱۶۷۵؟ ـ ۱۷۴۳) یکی از بزرگترین آهنگسازان اولیهٔ کنسرتو که در ونیز فعال بود، به طرز برجسته‌ای، یکی از مجموعه‌های دوازده کنسرتوی خویش را «پیکار میان هارمونی و انوانسیون» نامید و این فرم را آزمایشی برای مهارت در نوازندگی دانست، که در آن «هارمونیهای» جانشین توسط ارکستر کامل اعلام می‌شوند و «انوانسیونها» در پی این هارمونیها با پاسازهای تك نوازانه اجرا می‌شدند. کنسرتوها، همچنین از پاسازهایی ملهم از خیال پردازی در باب طبیعت، و برگرفته از شیوه‌های اوپرا، آوای موسیقی به تقلید از باد، شُر شُر آب، توفانها، رقصهای بهاری و صداهای کورانگله[۱۸] سرشارند. این راهیابی اندیشه‌های نمایشی به موسیقی سازی، یکی از راههایی بود که آهنگسازان با پای نهادن در آن تدریجاً موسیقی‌ای آفریدند که جهان نگری بورژوایی و چهرهٔ انسان را منعکس می‌کرد. از آن پس، آنها جهان را همچون عرصهٔ تضادها دیدند و دیگر، برخلاف طبقهٔ اشراف، به دنبال آرامش خیالی و «سادگی» نگشتند.

اگر اختراع اوپرا را بتوان شورشی در برابر سلطهٔ کلیسا بر موسیقی نامید، رشد چشمگیر موسیقی سازی اواخر سدهٔ هفدهم و اوائل سدهٔ هجدهم را نیز می‌توان شورشی در برابر سانسور اوپرا توسط اشراف نامید. فرمهای این موسیقی سازی، اغلب مستقیماً از اوپرا یا موسیقی آوازی دیگری برگرفته می‌شوند و در همان زمان جنبه‌ای حقیقتاً نمایشی‌تر از هر اوپرایی به خود می‌گیرند.

برای نمونه می‌توان از کنسرتوی سازی نام برد، که آهنگسازان ایتالیا کمك بزرگی به تکاملش کردند. اوورتور اوپرای ایتالیایی، به

17. Antonio Vivaldi

18. hunting horn

نخستین مدل سنفونی ارکسترال تبدیل شد. بالتها یا مجموعه‌هایی از رقصهای اوپرای فرانسوی الهامبخش پیدایش سویت سازی مرکب از یك اوورتور و مجموعه‌ای‌از حرکات رقص شد، که این نیز به نوبهٔ خود نظارت بر مراحل زایش سنفونی را آسان‌تر کرد. وی ورتیمنتوها[۱۹] یا موسیقی «سرناد در هوای آزاد» به عنوان قطعه‌ای سازی از موسیقی آوازی و رقص مردمی شکل گرفت. سونات که اصلاً به معنای موسیقی برای نواختن با یك ساز بوده است نه به آواز خواندن، به فرم مهمی در تجربهٔ موسیقایی تبدیل شد که عموماً در جشنهای دوستانه از آن استفاده می‌شد. همچنانکه اوپرا باعث رشد و اصلاح چشمگیر صدای انسان به عنوان اجرا کنندهٔ موسیقی شده بود، این فرمهای سازی نیز باعث رشد و اصلاح مشابهی در فن نوازندگی و خود سازها شدند. موسیقیدانان بزرگ، آهنگسازان طبقهٔ متوسط و خدمتگذار اشراف، در روزگار خویش، عموماً دو چهره داشتند. در برابر حامیان خویش «اجراکنندگان»، «بدیهه نوازان» و صنعتگرانی سرگرمی آفرین بودند؛ و در برابر آهنگسازان همتای خویش هنرمندان، مبتکران ژرف اندیش و اندیشمندانی پرتوان در زمینهٔ موسیقی به شمار می‌رفتند.

اوپرا کمیك در سده‌های هفدهم و هجدهم، به عنوان متضاد و مکمل اوپرای «جدی» یا تراژیك به ظهور رسید. ایسن اوپرا از نمایشهای تودهٔ مردم بهره گرفت و واریته یا نمایشهای جور بجور را ابداع کرد، مانند **کمدیا دل آرته**[۲۰] در ایتالیا، اوپرا بالاد در انگلستان و **زینگشپیل**[۲۱] در آلمان، با دیالوگ کلامی به جای بیان شاعرانه. اوپرا کمیك به یك سلاح دو دم در هنر تبدیل شد. به اشراف امکان داد تا بر مسخرگی «عوام ساده» بخندند. با این حال بسیاری از فرمهای واقعی، جزئیات، شیوه‌های زندگی و شعور ملی زمانه در این آثار راه

19. divertimentos 20. *Commedia dell'arte* 21. *Singspiel*

یافتند، و «عوام ساده» به کمك بدیهه گوئیها و طنز پوشیدهٔ خویش توانستند تیرهای تیزی را به سوی حامیان خویش شلیك کنند. در انگلستان اوپرا بالاد موسوم به **اوپرای گدایان**[۲۲] ساختهٔ جان گی[۲۳] (۱۶۸۵ ـ ۱۷۳۲) عملاً اوپرای «جدی» را گرچه از سرچشمهٔ نبوغ موسیقیدانی چون هندل سیراب می‌شد، از صحنه بیرون راند.

یك یسوعی ایتالیایی به نام سنت فیلیپ نِری[۲۴] ضمن کوشش برای در هم‌آمیختن سبك عامیانهٔ اوپرایی با موضوعهای کتاب مقدس برای تبلیغات کاتولیکی، اوراتوریو را ابداع کرد. بزرگترین مجموعهٔ اوراتوریوها آثار پروتستانی بودن که در انگلستان به وسیلهٔ هندل از روی **عهد عتیق** نوشته شدند، مانند **اسرائیل در مصر**[۲۵]، **سامسون**[۲۶]، **شائول**[۲۷] و **یهودای ماکابه**[۲۸] در بزرگداشت پیروزیهای ویگهای برخاسته از طبقهٔ متوسط بر دشمنان محافظه کار و اشراف منش در داخل و در سراسر قارهٔ اروپا. «کانتات»[۲۹] که در اصل قطعه‌ای برای خوانده شدن به آواز بوده است در آلمان به موسیقی پر شکوه و نمایشی بزرگی بدون استفاده از لباس نقش یا صحنه آرایی تبدیل شد، بر یکی از متون کتاب مقدس مبتنی بود و تجسمی از موسیقی ملی بزرگ کورالهای لوتری به شمار می‌رفت و با عناصری برگرفته از اوپرا و نیروی تحرك و تعلق این جهانی آوازهای تودهٔ مردم همراه بود.

این آثار یعنی کانتات‌های باخ[۳۰] و اوراتوریوهای هندل که بازتابی از تضادهای آن روزگار بودند، با آنکه برای اجرای تئاتری ساخته نشده بودند، در مقایسه با بیشتر اوپراهای آن زمان، موسیقی دراماتیك اصیل‌تر، احساس ترازیك ژرف‌تر و لذت بی‌پایانی از زندگی در آنها دیده می‌شود. تصویرهای انسانی این موسیقی، در ملودی و

22. *The Beggar's Opera* 23. John Gay 24. St. Philip Neri
25. *Israel in Egypt* 26. *Samson* 27. *Saul*
28. *Judas Maccabaeus* 29. Cantata 30. Bach

تجسمهای دراماتیك بزرگش از عواطف، که شخصیت و احساسات اذهان بورژوایی آفرینندگانش را منعکس می‌کند، دیده می‌شود. اثر بزرگ باخ به نام **مس بی‌مینور**[۳۱] که از لحاظ وسعت و برد عاطفی‌اش تفاوت چشمگیری با مسهای دورهٔ رنسانس دارد، دنباله و بسط سبك کانتات او بود. برای هندل در انگلستان، روی آوردن از اوپرا به زبان ایتالیایی به اوراتوریو به زبان انگلیسی و گرفتن مضمونهایش از کتاب مقدس پروتستانی که سلاح ایده ئولوژیك انقلاب طبقهٔ متوسط به شمار می‌رفت، پیشرفتی غول آسا در عرصهٔ شکل و مضمون بود. انگلیسی‌ها این آثار را به عنوان بیان فرهنگی عظمت و قدرت یابی ملت خودشان پذیرفتند. این بازتاب اندیشهٔ بورژوا ـ دموکراتیك، به موسیقی باخ، هندل و موتسارت[۳۲] ژرفا می‌بخشد. تصویر پردازی سطحی بیرونی، باز از سوی اسطوره‌ها و مراسم مذهبی دورهٔ فئودالی بر موسیقی اعمال می‌شود ـ در اوپرا اسطورهٔ اشراف منشانهٔ شبکهٔ «شوالیه‌ها»یی که هرگز وجود نداشته است، در اوراتوریو و کانتات نوعی نمادپردازی و توجه به مراسم مذهبی، در کمدی صورتك دلقك و لوده که در ورایش تیرهای طنز سیاسی و اجتماعی تیزتر می‌شدند.

در فرم و تکنیك موسیقی، دستاورد انقلابی این دوره، شکل گیری و استاندارد شدن گامهای ماژور و مینور، «کلید» و «تغییر کلید» بود. این یکی از نقاط عطف تاریخ موسیقی ویکی ازاندك پیشرفتهای راستین موسیقی بود که صرفاً باعث تیزتر شدن لبهٔ یك ابزار نشد بلکه هنر موسیقی را به عنوان وسیله‌ای برای باز تاباندن زندگی، دگرگون کرد.

این تغییر مهم، مفهوم کلید و تونالیته یا مقام جا به جا شونده بود. در دستگاه جدید، هر پردهٔ برگزیده می‌تواند برحسب مرکز تونالی

31. *Mass in B minor* 32. Mozart

که هر قطعهٔ موسیقی بر روی آن آغاز می‌شود و پایان می‌یابد، شالودهٔ گام ماژور یامینور قرار گیرد. این نت پرده‌ای، یا مرکز تونال، به «کلید» موسیقی تبدیل شد. موسیقی در مسیر خود، همواره می‌تواند مرکز تونال خود را «تغییر دهد» یا جا به جا کند، و تأثیرات عاطفی ونمایشی نیرومندی در تضاد میان یك تونالیته و تونالیتهٔ دیگری بگذارد. با پیدایش «فاصلهٔ معتدل» یا کوك کردن سازها به نحوی که دقیقاً دوازده نیم فاصلهٔ زوج بین یك نت و اوکتا و آن واقع شوند، در یك آهنگ یا تصنیف می‌توان در دایره‌ای از کلیدهای متفاوت و مرتبط حرکت کرد. بدین ترتیب، پرده‌های موسیقی را می‌توان به شکلی شبیه منظومهٔ شمسی مرتب کرد، تا در آن هر ترکیب احتمالی از راه تعداد بیشماری کششها و تنشهای هارمونیك با هر ترکیب احتمالی دیگر ارتباط پیدا کند. سازمان هارمونیك دادن به موسیقی، چنانکه در گذشته ممکن نبود، امکان‌پذیر شد، و اصطلاح «هارمونی» نه فقط به اصوات ترکیبی یا «آکوردها» در هر لحظهٔ خاص، بلکه به کل الگوی تونالیته‌های جا به جا شونده، دور شدن از نخستین مرکز تونال و بازگشت «به خانه» نیز اشاره دارد. اگر حرکت از پرده‌ای به پرده‌ای دیگر در آواز ـ کلام اولیه نشانهٔ گونه‌ای تیز کردن هر کلمه مانند یك آهنگ گفتار بود، در اینجا حرکت از کلیدی به کلید دیگر، حرکت دادن و منتقل کردن تمام واحدهای صوت، می‌تواند نشانهٔ تأثیر متقابل به مراتب غنی‌تری میان حالت روانی وعاطفه، و تجسمی از ذهن آدمی در حالت آگاهی از تضادهای ژرفش در جهان بیرون و جستجوی راه حل آنها باشد.

این دستگاه را می‌توان با پدیدهٔ نور و سایه، پرسپکتیو، فضا، ژرفا و تجسم روحیات انسان در نقاشی مقایسه کرد. همین پدیده به موسیقی امکان داد تا به‌سطح تازه‌ای از «رئالیسم» دست یابد، و این در جهان رشد یابندهٔ بورژوایی به معنای هنری بود که توجهش را بر مطالعهٔ آدمی و ذهن وی در حالتی جدا از زندگی متمرکز کرده است

و اندیشیدن دربارهٔ حرکت، تضادها، توفانها و حتی پرسشهای بی‌پاسخ مانده در مبارزهٔ سرمایه‌داری با فئودالیسم را راهنمای خود قرار داده است.

چنین دستگاهی، به محض استقرار یافتن، مانند دستاوردهای رئالیستی نقاشی، می‌توانست به وسیلهٔ مقررات بیشمار و بی‌فایدهٔ استاد منشانه، متحجر شود. از این دستگاه، نه فقط برای کاویدن واقعیت بلکه برای برانگیختن عواطف و درامهایی که آهنگساز در واقع احساس نمی‌کرد نیز سود جست. هر پیشرفتی در عرصهٔ رئالیسم، در تمام هنرها، موجب سوء استفاده‌های بیشمار از نیروها و تکنیکهای تازه‌ای که در اختیار هنرمند قرار می‌گیرد، شده است. آن زمان، مانند امروز، گرایشهایی ارتجاعی پدید آمدند و خواستار آن شدند که خود رئالیسم بیرون انداخته شود و هنر به حالت دوران فئودالی یا دوران نخستین «باز گردد». جای آکادمی ابزارهای سنگ شدهٔ رئالیستی را آکادمی ابزارهای سنگ شدهٔ کهن‌تری گرفت، که ظاهراً فقط به این دلیل که عجیب و غریب شده‌اند، نو به نظر می‌آمدند.

دستگاه ماژور ـ مینور برای رشد هر چه بیشتر موسیقی به عنوان یك هنر ضرورت داشت. این دستگاه در جریان جستجوی بیشتازترین اندیشمندان در راه پیدا کردن ابزارهای موسیقایی قابل استفاده برای بازتاباندن زندگی واقعی گسترش و تکامل یافت. دستگاه ماژور ـ مینور، گونه‌ای «جهان وطنی» موسیقایی نبود که روشها، شکلها و مضمون واحدی را بر نوازندگان تمام کشورها تحمیل کند بلکه می‌خواست با رسم موسیقایی و جهان وطنی فئودالی که از سوی متألهین تحمیل می‌شد مبارزه کند. این دستگاه به گسترش ویژگیهای ملی در موسیقی یاری رساند و با اعتلای ملتها همگام شد، همچنان که در آثار مونته وردی، جیر ولامو فرسکوبالدی[۳۳]

33. Girolamo Frescobaldi

(۱۵۸۳ـ۱۶۴۴)، و آنتونیو ویوالدی (۱۶۷۵؟ـ ۱۷۴۳) در ایتالیا، هنری پورسل[۳۴] (۱۶۵۸ ـ ۱۶۹۵) و هندل در انگلستان، دیدریش بوکسته هود[۳۵] (۱۶۳۷ـ۱۷۰۷) و یوهان سباستین باخ (۱۶۸۵ ـ ۱۷۵۰) در آلمان، ژان ـ باتیست لولی[۳۶] (۱۶۳۲ـ۱۶۸۷) و رامو در فرانسه دیده می‌شود. این آهنگسازان از یکدیگر آموختند و حتی وطنهای تازه اختیار کردند، همچنان که لولی از ایتالیا به فرانسه، هندل از آلمان به انگلستان، و بوکسته هود از سوئد به آلمان کوچیدند. بسیاری از اینان از گنجینه‌های موسیقی توده‌های مردم کشوری که در آن می‌زیستند سود جستند و آثار جدیدی آفریدند که از سوی مردم به عنوان موسیقی ملی مردمی و توده‌ای جذب شدند.

آوازهای بسیاری که در سدهٔ هفدهم برای صدای سولو (تکخوانی) و آریاهای اوپرایی تدوین شده بودند، صدایی ماژور ـ مینور در گوش شنونده دارند. در اواخر سدهٔ هفدهم و اوایل سدهٔ هجدهم، گروهی از آهنگسازان و نظریه‌پردازان که آثارشان را عملا به عنوان کاوشی در عرصه‌های نوین تجسم عاطفی در موسیقی و به عنوان «علم» موسیقی عرضه می‌کردند دستگاه ماژور ـ مینور را از لحاظ تئوری و عمل، تماماً کاویدند. اینان یعنی افرادی چون فرانسوا کوپرن[۳۷] (۱۶۶۸ـ۱۷۳۳)، ویوالدی، بوکسته هود، رامو و یوهان سباستین باخ، نوازندگان صنعتگر برخاسته از طبقهٔ متوسط بودند که الزاماً برای کلیسا و اشراف کار می‌کردند ولی مرزهای موسیقی را به مراتب از دامنهٔ آرزوهای حامیان خویش جلوتر بردند. اینان که استادان بی‌چون و چرای پیشهٔ خود بودند، در نواختن ارگ و تقریباً هر یك از سازهای آن زمان، تفنن کارانی بیش نبودند. غالباً به داوطلبان آموزش می‌دادند و دسته‌های کُر را رهبری می‌کردند، موسیقی تدریس

34. Henry Purcell
35. Diedrich Buxtenhude
36. Jean - Baptiste Lully
37. Francois Couperin

می‌کردند، بدیهه خوانی و آهنگسازی می‌کردند، و می‌کوشیدند آثار یکدیگر را به دست بیاورند و مطالعه کنند. یك وسیله که در کنکاشهای هارمونیك آنان به کار می‌آمد «باس شماره دار» یا «پیوسته» به صورت یك خط باس ملودیك مسلط بر سراسر قطعهٔ تصنیف شده بود، که بالاتر از آن، می‌توانستند ساخت پیچیده‌ای از ملودی و ریتم را بگنجانند، و راهنمای حرکتش تنشهای هارمونیکی بودند که در جریان دور شدن از تونالیتهٔ باس و بازگشت‌اش به آن آفریده می‌شدند.

این آهنگسازان بزرگ و پیشتاز که در نظر حامیان خویش خدمتکارانی مزدور به شمار می‌آمدند، از اندیشمندان بزرگ روزگار خود بودند. تقریباً تمامی اینان آثار تئوریك موسیقی به شکل متنهای مدون یا مجموعه‌هایی از قطعات موسیقی متناسب پذیرش فرمهای گوناگون و کاویدن سرچشمه‌های‌شان آفریدند. اینان فرمهای رقص را با پولیفونی و واریاسیونهای مختلف در آمیختند و آن را به مراتبی بس بالاتر از وظایف رقص، مخصوصاً در مورد **شاکون**[۳۸] و **پاساکالیا**[۳۹]، رساندند و بدین سان شالودهٔ رشد پر دامنهٔ بعدی موسیقی را پی افکندند. آنها در فرمهای کنسرتو و فوگ به شیوه‌هایی برای استخوان بندی موسیقی به اتکای حرکت هارمونیك از تونالیتهٔ آغازین و بازگشت به آن، دست یافتند. همراه با موسیقی ریتم دار، فرمهای گستردهٔ سخن مدار سازی مانند **فانتاسیا**[۴۰] که کنکاشی است در حلقه‌های حالات درونی آدمیان، آغاز گشت. از دیدارهای موسیقیدانان در قهوه خانه‌ها، رسیتالهای ارگ در کلیساها، یا اجراهای اوراتوریو و کنسرت در تئاترهای عمومی، کنسرت‌های ویژهٔ طبقهٔ متوسط سر بر آورد.

بزرگترین آهنگساز و نظریه پرداز این دوره، یوهان سباستین باخ است که زندگی و آثارش دو تصویر متضاد این موسیقیدان را

38. *Chaconne* 39. *Passacaglia* 40. *Fantasia*

می‌نمایاند؛ در اینجا هنرمندی بورژوا که توده‌های مردم را مخاطب قرار داده است با یك صنعتگر ـ خدمتکار فئودالی در ستیز است، یکی می‌کوشد پوستهٔ آن دیگری را بشکافد و آزاد گردد. او بخشی از عمرش را در خدمت به دربارهای آلمان، مانند دربار دوك و ایمار[۴۱] و شاهزادهٔ آنهالت ـ کوتن[۴۲]، و بخش دیگرش را در حرفهٔ تعلیم موسیقی، ارگ نواز و آهنگساز مراسم عبادی کلیسای لوتری شهر لایپزیگ سپری کرد. او که در محیطی آمیخته با بقایای نظام سرفداری سده‌های میانه می‌زیست، هر بار که می‌خواست تغییر شغل دهد یا از شهری به شهری دیگر سفر کند، مجبور بود اجازه بگیرد. دوك و ایمار، او را به «دلیل پیگیری بسیار سرسختانهٔ موضوع انفصال از خدمتش»، حتی زندانی کرد. اعضای شورای شهر لایپزیگ، ضمن آنکه در موسیقی به دنبال احساسات مقدس می‌گشتند و کاری به سرگرمی آفرینی آن نداشتند، از لحاظ محافظه کاری و بدخلقی، دست کمی از دربارها نداشتند. از جمله شرایط ویژهٔ کار باخ، مواد گواهینامهٔ انتصابش به عنوان ارگ نواز شهر در دورهٔ حکومت دوك وایمار را می‌توان ذکر کرد:

> بنابراین، از حالا به بعد شما مخصوصاً باید درستکار، مؤمن و مطیع او یعنی حضرت کنت نابل پیشگفته باشید، و مخصوصاً نشان دهید که در مقام، حرفه و عمل هنر و علم که در اختیارتان گذارده شده است فردی کوشا و قابل اعتمادید و در امور و وظایف دیگر دخالت نمی‌کنید.[۴۳]

درست نیست که گفته شود همعصرانش او را نشناخته بودند و

41. Duke of Weimar 42. Anhalt - Kothen

43. Hans T. David and Arthur Mandel, eds., *The Bach Reader*, p. 49, N.Y., 1946.

او فقط برای «نسل آینده» آهنگ می‌ساخت. این اسطوره که می‌گوید از هنرمندان بزرگ دردوران حیاتشان قدردانی نمی‌شود و کسی درکشان نمی‌کند و آنها فقط برای«آینده» کار می‌کنند، یکی از اختراعات رُمانتیك سدهٔ نوزدهم است که هدفش پنهان داشتن این واقعیت بود که آهنگسازان با آنکه کارشان تماماً فهمیدنی است، از گرسنگی می‌میرند زیرا موسیقی کالای تجارتی سودآوری نیست. تعداد بسیار اندکی از آثار باخ در دوران زندگی خودش چاپ شدند. چاپ آثار موسیقیدانان هنوز پراکنده و اتفاقی صورت می‌گرفت و آثار موسیقی را هنوز به عنوان «هنری» که عده‌ای علاقه‌ای همیشگی به آن داشته باشند، نمی‌پذیرفتند. تعدادی از کارهای باخ که در زمان خودش چاپ شدند چنان سر و صدایی به راه انداختند که هر موسیقی دان و موسیقی دوستی در آلمان باخ را به عنوان یکی از موسیقیدانان بزرگ آن زمان شناخت.

اگر عده‌ای باخ را یك صنعتگر و خدمتکار می‌پنداشتند، عده‌ای هم او را فیلسوفی می‌دانستند که زندگی را در آثارش منعکس می‌کند. از نقد و ردیه‌ای که در زمان حیات باخ بر این نقد نوشته شده است، وجود این دو دنیای ستیزنده در موسیقی به روشنی دیده می‌شود. منتقدی به نام شایبه[۴۴] در سال **۱۷۳۷** باخ را به عنوان **موسیقیگر** و **هنرور** یا **صنعتگر موسیقی** که آثارش بسیار پیچیده‌اند و اجرای آنها دشوار است و در این راه تا آنجا پیش رفته که تمام نتهایی را که باید نواخته شوند روی کاغذ آورده و جایی برای بدیهه سازی دیگران باقی نگذارده است، مورد حمله قرار داد. موسیقیدان دیگری به نام برنبائوم[۴۵] پاسخ تندی به او داد و معترضانه گفت که واژه‌ای مانند موسیقیگر یا هنرور

44. Scheibe

45. Birnbaum

بیشتر یك صنعتگر یا سازندهٔ کارهای دستی را در ذهن زنده می‌کند، و اینگونه سخن گفتن درست تا آنجا با کاربرد زبان مغایرت دارد که بخواهیم فیلسوفان، ناطقان و شاعران را هنروران اندیشه، سخنرانی و شعرسازی بنامیم.... زیرا این آهنگساز، تزئینات باشکوهش را بر آوازهای هنگامهٔ میخواری، لالائیها یا دیگر تعارفات و چاپلوسیهای بی‌مزه نمی‌افزاید.... هدفهای اصلی هنر اصیل عبارتند از تقلید از طبیعت، و در صورت لزوم، کمك به آن.[۴۶]

او بر توضیح خویش افزود که موسیقی هدفهایی سوای سرگرم سازی و کاربرد تفننی دارد، و بیان اندیشه‌های ژرف در موسیقی مستلزم نت نویسی دقیق و اجرای استادانه است.

در اقع، بحث میان دو نقد متفاوت دربارهٔ موسیقیدانی بزرگ نیست، بلکه میان دو دنیای متفاوت موسیقی است، یکی دنیایی میرنده و کهنه، دیگری دنیایی که در تلاش زایش است. البته امروز که چشم اندازهای نوع جدیدی از فرهنگ به روی بشر گشوده می‌شود، ضرورتی برای وجود اختلاف میان آهنگسازی به مقاصد تفنن‌کارانه و آهنگسازی بر پایه عالی‌ترین درجات شکل و مضمون ژرف، در کار نیست. طنز مسأله در اینجا است که امروزه موسیقیدانان و نظریه پردازان، زیر عنوان «بازگشت به باخ» دقیقاً در دفاع از چنان بازگشتی به فئودالیسم «صنعت» موسیقایی صحبت می‌کنند که باخ و پیشروترین موسیقیدانان همعصرش در برابر آن شوریدند.

این تضادها و اختلافها در موسیقی باخ نیز یافت می‌شوند. متنهای بغرنج و مسائل پرگره در ساخت موسیقی که به دست باخ حل شدند و شهرت او نیز از همین جا سرچشمه می‌گیرد، بیش از آنکه نشانه‌هایی از پیدایش یك «فرم تازه» از متن یك «مضمون تازه» باشند نشانه‌هایی از تلاش برای بیان مضمون تازه به کمك گسترش فرمهای

46. *Ibid.*, p. 238–47.

کهنه‌ای است که به وسیلهٔ شرایط ناخواستهٔمحیط کارش بر او تحمیل می‌شدند. بدین ترتیب، بسیاری از تکنیکهای باخ برای نسل آهنگسازان پس از وی قابل استفاده نبودند، و تمام کوششهایی که امروزه زیر نام «بازگشت به باخ» یا «نئوکلاسی‌سیسم» به عمل می‌آید فقط به پیدایش دلتنگ کننده‌ترین، خشك‌ترین یا سطحی‌ترین موسیقی می‌انجامد. دشواری استخراج یا درك «معنای» موسیقی او نیز در همین است؛ فرمهایی که فرهنگ فئودالی در دوران زوالش بر موسیقی تحمیل کرد، گونه‌ای سانسور به شمار می‌روند. مسائل واقعی مربوط به مضمون و تصویرهای انسانی، تجسم تصویر جدید انسان و هیجانهای عاطفی امروزیش در موسیقی، خود را در ظاهر به شکل اقتباسهایی از روشهای ثابتِ اجرای کاری نشان می‌دهند که در سنت فئودالی همچون پدیده‌ای ثابت و تردیدناپذیر به آن نگریسته می‌شد. عنصر نو، وانمود می‌کند که شیوه‌های کهنه را با مختصر تغییری، همراه خویش می‌برد.

بیشتر آثار سازی باخ به عنوان آثاری برای تربیت اجراکنندگان، سرگرمی با موسیقی، «تمرین باشستی‌ها یا ردیف مضرابها» و آموزش دادن ساخته شده بودند، مانند **کتاب کوچك ارگ**[۴۷]، **پارتیتاها**[۴۸]، **انوانسیون‌ها**[۴۹]، **کلاویهٔ خوش خلق**[۵۰] و **هنر فوگ**[۵۱]. اثر اخیر بدون هیچ گونه سازبندی به چاپ رسید، گویی رساله‌ای دربارهٔ آهنگسازی و فقط مخصوص آهنگسازان است تا آن را بخوانند یا با هر سازی که دم دستشان بود اجرا کنند. **کلاویهٔ خوش خلق** از دو مجموعهٔ **۲۴** پرلود و فوگ تشکیل می‌شود، بانظم عادی پیش می‌رود و «تمام پرده‌ها و نیم پرده‌ها» ـ ماژور و مینور ـ به گوش می‌رسد. هدف از نوشتن این قطعه، اثبات برتریهای شستی‌های

48. Partitas 49. Inventions 47. *Little Organ Book*
50. *Well-Tempered Clavier* 51. *Art of Fugue*

دارای فاصلهٔ معتدل بود. این قطعه، کنکاشی است در امکانات ساختاری و بیانی دستگاه ماژور ـ مینور؛ حرکت از کلیدی به کلیدی در هر اثر واحد، تداخل هارمونیك خط ملودیك آزاد در باس تمام، استفاده از نیم فاصله یا انحرافهای «کروماتیك» از گامهای ماژور ـ مینور. تقریباً تمام انواع نوشتار و تصویرهای موسیقایی زمانه در آنها گنجانده شده است؛ در این قطعات حرکات انگشتها، رقصهای درباری و روستایی چنان خوش ظاهر و پر زرق و برقند، و خودشان چنان به شیوهٔ کورالهای لوتری ساخته شده‌اند و آثاری عمیقاً خویشتن نگر و سخت نیشدارند که تقریباً می‌توان عنوان «چهره نگاری شخصی» در موسیقی به آنها داد. و این همه فقط «برای استفاده و بهره‌گیری جوانان موسیقی دوست و مشتاق یادگیری موسیقی» ساخته شده‌اند.

باخ را می‌توان از بزرگترین مربیان موسیقی دانست، که همکاری نزدیك با دایرةالمعارف نویسان سدهٔ هجدهم، تمام دستاوردهای پراکنده و مترقیانهٔ موسیقایی بشر در سدهٔ پیش را مرتب کردند و به شکلی طبقه بندی شده و قابل استفاده در آوردند. لازم به گفتن نیست که او به این دستاوردها نه صرفاً به عنوان روشهای فنی یا تکنیك کار بلکه به عنوان وسیله‌ای برای بازتاباندن هر چه غنی‌تر زندگی و درام انسانی در موسیقی می‌نگریست. عظمت تصنیف موسیقی فقط در چنان اوضاعی می‌توانست شکل ظاهر قطعه‌ها یا آثار آموزشی را به خود بگیرد.

او تعداد زیادی از کارهایش را با فرمهای رقص تدوین کرده است، لیکن پیچیدگیهای ساختاری و ژرفای عاطفی این آثار به مراتب از مرزهای رقص فراتر می‌رود. این شیوه، که در بسیاری از آریاهای اوپرا و اوراتوریوی هندل و پورسل نیز دیده می‌شود، کرنشی در برابر شیوهٔ فئودالی بود، گویی هر گونه‌ای از موسیقی مجبور است

تظاهر کند که نوعی سرگرمی درباری است یا آنکه مجبور است با ریتمهای تند حرکت کند. تجسم درام انسانی و تضاد عاطفی در موسیقی، مستلزم تقابل و رو در رویی الگوهای حرکت بود. بسیاری از فوگهای باخ از لحاظ تأثیر متقابل ریتمهای درونی، در ردیف شاهکارهای موسیقی بودند، در حالی که ریتم ثابت مسلط بر کل آنها، تقریباً حالت پوسته‌ای شبح گونه را پیدا می‌کند.

خود فرم فوگ که باخ با آن گشاددستی به کار می‌گرفت، تا اندازه‌ای کهنه شده بود. فوگ را به طور خلاصه می‌توان فرمی از موسیقی توصیف کرد که برای چند «صدای» جداگانه و درهم شونده ساخته شده است، که هر یك از این صداها به‌نوبت با همان مضمون یا «موضوع» وارد اجرا می‌شود و شنونده گمان می‌کند به گونه‌ای از موسیقی پولیفونی سده‌های میانه گوش می‌دهد که در آن هر خواننده یك نقش مستقل دارد. با آنکه خطوط جدا از هم را هنوز «صدا» می‌نامند، فوگ را می‌توان برای چند ساز یا یك ساز تنها تصنیف کرد. «کنتر پوان» یا در هم شدن خطوط، براساس اصول هارمونیك، یا حرکت از تونالیتهٔ آغاز و بازگشت به آن، بسیار سازمان یافته بود. بدین ترتیب، باخ فوگ را به عنوان فرمی که ظاهراً به کمکش می‌تواند پژوهش دربارهٔ تجلیات عاطفی و اندیشه‌های ساختاری را در جامهٔ پذیرفته شدهٔ قدیمی ادامه دهد، لازم داشت.

فرمهای موسیقی در کلیسای پروتستان، مانند کانتاتها و پاسیونها[۵۲] [بیان درد و رنج یا مصیبت نامه‌ها] حتی در زمان باخ کهنه شده بودند، و در آلمانِ دوران تحولات ناشی از اصلاحات مذهبی که باعث پیدایش آنها شده بود، به سختی می‌شد تابشی از انوار وجودشان را دید. در پاسیونها حتی بقایایی از یهودی ستیزی سده‌های میانه که کلیسا و اشراف بر شرح زندگانی و مرگ مسیح افزوده بودند

52. Passions

تا خشم تند دهقانان را از این دستگاه و طبقه دور سازند و متوجه قتل عامهای یهودیان کنند، دیده می‌شد. ولی همینها نیز بخشی از موسیقی بزرگ باخ را در بر دارند، بیان عامیانه و بی‌پیرایه‌ای که به طرز چشمگیری در برابر تصویرهای موسیقایی قرار گرفته است، لبریز از زندگی و سرشار از تجلیات دراماتیك عشق زمینی، لذت، عذاب، هراس، یأس تراژیك، صفا و سادگی روستایی و نیروی زندگی توده‌ای است. اگر بخواهیم بدانیم، چرا از نبوغ بزرگ باخ در آلمان روزگار خودش قدردانی نشد ـ در مقایسه با ارزشی که بعدها برایش قایل شدند ـ باید به توصیفی که فریدریش انگلس از پریشان حالی آلمان در روزگار باخ به عمل آورده است توجه کنیم:

> دهقانان، بازرگانان، و صنعتگران، فشار مضاعف حکومتی خون آشام و بازرگانی از هم گسسته را بر دوش خود احساس می‌کردند؛ اشراف و شاهزادگان متوجه شدند که درآمدهاشان، علیرغم آنکه خون فرودستان خود را در شیشه می‌کردند، برای تأمین هزینه‌های افزاینده شان کفایت نمی‌کند.... هیچ اثری از آموزش و پرورش، وسیله‌ای برای تأثیر گذاردن بر اذهان توده‌های مردم، مطبوعات آزاد، روحیهٔ مشترك، و حتی بازرگانی گسترده با کشورهای دیگر ـ چیزی جز خست و خودپرستی ـ نبود و روحیهٔ گدامنشانه و فقیرانهٔ دکان داری بر تمام مردم تسلط داشت. همه چیز فرسوده شده بود، رو به از هم پاشیدگی و سریعاً به سوی ویرانی می‌رفت، مردم حتی کوچکترین امیدی به تغییر مثبت نداشتند و ملت نیز آن چنان نیرویی نداشت که بتواند جسدهای سنگ شدهٔ مؤسسات مرده را بر دوش گیرد و به کناری بیندازد.[۵۳]

در روزگار باخ رسم براین بود که هر موسیقیدانی، اگر

53. Karl Marx and Frederick Engels, *Literature and Art*, p. 20, N.Y., 1947.

می‌خواست در کارش پیشرفت کند، راهی کشوری دیگر شود. کارل فیلیپ امانوئل[۵۴] پسر باخ دربارهٔ پدرش گفته است: «اما به طور کلی او درخشانترین بخت را نداشت زیرا آنچه را که این بخت از آدمی می‌طلبد انجام نداد، یعنی به گردش در آفاق وانفس نپرداخت.»[۵۵]

در موسیقی کلیسایی باخ، گونه‌ای آگاهی ملی دیده می‌شود وهمین عاملی بود که او را در آلمان نگهداشت. در قلب این آگاهی، کورالهای لوتری نشسته بودند، که یك زمانی جزو رجزهای جنگ جویانهٔ جنبش اصلاح دین در آلمان به شمار می‌رفتند. باخ این کورالها را با هر آنچه در هنر موسیقی‌اش با عنوان دراماتیك ترین، گویاترین و انسانی‌ترین از لحاظ تصویرپردازی و آینده نگری به شمار می‌رفتند ـ موسیقی عاشقانهٔ هیجان انگیز، فریادهای نیشدار، آوازها و رقصهای شاد توده‌ای ـ گسترش داد. بدین ترتیب، باخ در این آثار، مانند تمامی موسیقی عظیمش، منظره‌ای از آلمان پریشان روزگار خودش را مجسم می‌کند، البته با سخن گفتن از بالای سر این سرزمین: در یك زمان، به عقب می‌نگرد و روزگار قهرمانیهایی را می‌بیند که در آن مبارزات بزرگ انسانها در برابر فئودالیسم به راه افتاده بود، و به جلو می‌نگردو در درون این پوستهٔ کهنه، از تجسم رئالیستی آدمیان وتضادهای عاطفی در موسیقی پرده برمی‌دارد که تا دویست سال بعد نیز مورد استفادهٔ آهنگسازان قرار می‌گیرد. عناصر هارمونیك موسیقی او، عناصری هستند که انقلابی ـ امای بورژوایی چون بتهوون[۵۶] از آنها بهره‌برداری می‌کند و برامس[۵۷] و واگنر[۵۸] به اوج ذهن گرایی می‌رسانندشان. باخ، ذهن بورژوایی برزگی داشت، آنهم در روزگاری که اثری از مبارزات بورژوایی نبود، فئودالیسم محتضر همچنان بر فرهنگ موسیقایی مسلط

54. Karl Philip Emanuel 55. *The Bach Reader*, p. 279.
56. Beethoven 57. Brahms 58. Wagner

بود و او مجبور بود خودش را در قیافهٔ «خدمتکار صدیق» این فرهنگ بنمایاند. در حیات پر تنوع عاطفی موسیقی او، «انسان کامل» قدم به میدان می‌گذارد.

بسیاری از اندیشمندان برجستهٔ موسیقی سدهٔ هجدهم از میان خرده بورژوازی یا طبقهٔ دهقان برخاسته بودند. تامس بریتون[۵۹]، زغال فروش انگلیسی، یکی از بنیان گذاران کنسرتهای عمومی بود و اتاق زیر شیروانی‌اش را به موسیقی سرایی تبدیل کرده بود که مردم می‌توانستند یك پنی بپردازند و در آنجا به آثار موسیقیدانان بزرگی چون هندل گوش دهند. یوهان نیکولاوس فورکل[۶۰] که فرزند یك کفاش بود، یکی از نخستین بررسیهای انتقادی دربارهٔ موسیقی را که حاوی زندگینامه، مقالهٔ انتقادی و ارزیابی کارهای باخ بود، به رشتهٔ تحریر در آورد. امانوئل شیکانه در[۶۱]، که بازیگری دوره گرد و خود ساخته بود، به یکی از بزرگترین تهیه کنندگان تئاتری در اتریش تبدیل شد و آثار شیلر[۶۲] و شکسپیر را برای عوام اجرا کرد، بر اجرای یکی از بزرگترین اوپراهای موتسارت به نام **فلوت سحرآمیز**[۶۳] نظارت و آنرا تهیه کرد و بتهوون را به تصنیف اوپرا تشویق کرد. غولی که در اواخر سدهٔ هجدهم بیش از همه کوشید پوستهٔ شیوه‌های کهنه و مهجور موسیقایی را بشکند و به دور اندازد، فرانتس ژوزف هایدن[۶۴] (۱۷۳۲ ـ ۱۸۰۹) فرزند یك دهقان چرخ ساز بود، که بخش عمدهٔ دانش موسیقی را پیش خود آموخت. او که عمدتاً برای ارکستر، پیانو، و برای کوارتت زهی مرکب از دو ویلن، یك ویولا و یك ویلن سل آهنگ می‌ساخت، در پیشبرد فرم موسیقایی مبتنی بر موومان هارمونیك و اختلافهای دینامیك و ریتمیك، از همه جلوتر بود. این فرم،

59. Thomas Britton
60. Johann Nikolaus Forkel
61. Emanuel Schikaneder
62. Schiller
63. *The Magic Flute*
64. Franz Joseph Haydn

آزادی و انعطاف پذیری بی‌کرانی برای نمایاندن چهرهٔ انسان با آن دگرگونیهای پیچیدهٔ حالات روانیش، تضادهای دراماتیك و حل آنها فراهم آورد.

این ـ تکامل سنفونی ارکسترال، کوراتت زهی و اصل کلی سازماندهی فرمی، که با نام «فرم سونات» شناخته می‌شود ـ گام بعدی در تکامل دستگاه ماژور ـ مینور به عنوان وسیله‌ای برای بازتاباندن دنیای واقعی مبارزات انسان بود. باس شماره گذاری شده یا باس پیوستهٔ نسل پیشینِ آهنگسازان به عنوان غیرلازم کنار گذارده شد، و در کنارش انبوهی از کنترپوانهای بغرنج، نظریه پردازیهای شبه علمی و تبعیت آنهمه فرم موسیقائی از ریتم رقص نیز به دور انداخته شد. البته آواز توده‌ای و رقص توده‌ای بر جای ماندند و حتی با مضمونی سرشارتر به عنوان جلوه‌هایی از چهره‌های انسان، به کار گرفته شدند. ملودی در فرم موسیقایی مسلط شد، و هارمونیهای جا به جا شونده که توانستند گونه‌ای از «رنگهای» عاطفی را بر آن بیفزایند به کمکش آمدند، و کاری عظیم بر شالودهٔ اختلافهای دراماتیك و نیرومند ملودی، صدای انبوه شدهٔ سازها، ریتمها و موومان هارمونیك ساخته شد. این مفاهیم تازهٔ فرم موسیقایی، حاصل کار یك نفر به تنهایی نبودند. چهره‌های بزرگی که در پیدایش این موسیقی تأثیر داشتند عبارت بودند از یوهان کریستیان[۶۵] (۱۷۳۵ ـ ۱۷۸۲) و کارل فیلیپ امانوئل (۱۷۱۴ـ ۱۷۸۸) پسران باخ، و یوهان استامیتس[۶۶] (۱۷۰۷ ـ ۱۷۵۷) آهنگساز بوهمی تبار. لیکن هایدن همراه با نابغهٔ جوانی که از وی می‌آموخت، یعنی موتسارت، به امکانات سرشار این تکامل که در نظر دیگران چیزی جز «آسان‌تر شدن» موسیقی نبود، پی بردند.

ویژگی بی‌مانند هنر هایدن، پیوندش با طبقهٔ دهقان بود که انبوهی از موسیقی توده‌ای اروپای میانه، اتریش و اسلو واك را به آثار

65. Johann Christian 66. Johann Stamitz

تصنیف شده‌اش راه داد. او به این مایهٔ توده‌ای نه به عنوان کمدی یا گردشی در روستاها و رفتن «به میان عوام»، بلکه به عنوان مایه‌ای برای عالی‌ترین و دراماتیك ترین نوع آهنگسازی می‌نگریست.

هایدن نیز مجبور بود به عنوان خدمتکار اشراف به فعالیتش ادامه دهد. تا مدتی، تقریباً گرسنگی می‌کشید. خوشبختی او در این بود که با یکی از ثروتمندترین اشراف اروپا به نام شاهزاده نیکولاس استرهاتزی[۶۷] که یك تئاتر خصوصی و ارکستری از موسیقیدانان ماهر داشت و مایل بود فرصتی برای تجربه اندوزی و آزمایشگری به هایدن بدهد، آشنا شد. برخلاف ستایش اصیلی که استرهاتزی از موسیقی هایدن به عمل می‌آورد، این آهنگساز با بی‌مهریهای فراوان شاهزاده‌ای رو به رو شد که حتی بزرگترین موسیقیدانان آن روزگار را خدمتکار خصوصی خویش می‌پنداشت.

اما این شاهزاده، سلیقه‌ای بهتر از منتقدان موسیقی در وین داشت. منتقدان، که به عنوان بازرسان و تملق گویان فرهنگی برای طبقهٔ حاکم کار می‌کردند، درست بر یکی از بزرگترین دستاوردهای هایدن ـ استفاده از موضوعات مردمی در آهنگسازی به شیوه‌ای مغرورانه ـ انگشت گذاشتند تا محکومش کنند. آنها او را به «در آمیختن عنصر کمیك و جدی» متهم کردند. هنر مردمی در نظر آنان با «کمیك» مترادف بود. در روزگار هایدن، چاپ آثار موسیقی، نسبتاً مرتب شد و سرانجام شهرت روزافزون او در انگلستان و فرانسه، داواران میدان فرهنگی اتریش را بر آن داشت که او را به عنوان مردی بزرگ به رسمیت بشناسند.

ولفگانگ آمادئوس موتسارت، نقطهٔ مقابل و مکمل هایدن بود. هایدن در خانواده‌ای دهقانی چشم به جهان گشوده بود ولی موتسارت در محیط اشرافی و درباری به دنیا آمده بود؛ البته شاهزاده نبود بلکه

67. Prince Nicholas Esterhazy

پسر موسیقیدان درباری خبره‌ای بود که او را همراه خودش به عنوان کودکی اعجوبه در موسیقی به سراسر اروپا برد و برنامهٔ زندگیش را طوری تنظیم کرد که پا در جای پای پدر بگذارد. موتسارت پیش از آنکه به ده سالگی برسد، آنقدر تجربه و مهارت اندوخته بود که یاد گرفتنش برای هایدن سی سال به درازا کشیده بود. او چندان به هواداریهای مردمی و گرم هایدن نزدیك نبود و حتی در سالهای کودکیش موسیقیدانی پیشرفته و استاد سبك «باشکوه» درباری شده بود. او یکی از ظریف اندیش‌ترین منتقدان سدهٔ هجدهم شد، مانند بومارشه[۶۸] که نمایشنامه‌اش به صورت لیبرتو یا اوپرانامهٔ اوپرای عروسی فیگارو[۶۹] درآمد. موتسارت و هایدن آثار یکدیگر را دوست می‌داشتند، به یکدیگر احترام می‌گذاشتند و از کار یکدیگر می‌آموختند. هر دوی آنها به سازمان ماسون‌ها[۷۰] که یك سازمان ضد فئودالی مخفی و تحت پیگرد بود پیوستند؛ البته در میان هواداران این سازمان تعدادی از اشراف لیبرال نیز دیده می‌شدند.

استعفای موتسارت از خدمت سراسقف سالتسبورگ در بیست و پنج سالگی، اقدامی تاریخی در جهت اعلام استقلال هنری وی بود. با آنکه این مقام کلیسایی موتسارت را «رذل خودبین» نامید و موتسارت نیز او را «کشیش گستاخ»[۷۱] توصیف کرد، اختلاف این دو نه اختلاف بین دو شخصیت بلکه اختلاف بین دو فرهنگ بود. در نظر این سراسقف که یکی از شاهزادگان قدرتمند امپراتوری مقدس روم بود، موسیقیدان مقامی در ردیف پادو یا پیشخدمت داشت. موتسارت خودش را چیزی برتر از این، یعنی یك هنرمند، اندیشمند و انسانی با حقوق انسانی می‌دانست. لیکن عامل عنان گسیخته‌ای که احتمالاً

68. Beaumarchais 69. The Marriage of Figaro 70. Masons

71. Emily Anderson, ed., *The Letters of Mozart and His Family*, Vol. 3, p. 1097, London, 1938.

موجب مرگ زودرس او نیز شد، محرومیتهای بی‌پایانش بود. نمی‌توان گفت که کسی موسیقی او را در زمان خودش نستود یا «نفهمید». واقعیت این بود که کارهای او، مانند کارهای هر هنرمند بزرگ دیگر، خواستار و ستایندهٔ فراوان داشتند. عملاً هر موسیقیدانی که در اتریش و آلمان کار می‌کرد او را به عنوان یکی از انسانهای بزرگ آن روزگار می‌شناخت، و آهنگهای اوپراهایش به همه جا راه یافتند، در خیابانها خوانده می‌شدند و به صورت رقص در جشنها و شادیها آراسته می‌شدند. «ترانه‌های فیگارو در باغها و خیابانها طنین افکن بود، وحتی چنگنواز بیربانك[۷۲] اگر می‌خواست مردم را به شنیدن صدای چنگش جلب کند مجبور بود قطعهٔ نون پیو آندرایی[۷۳] را بنوازد.»[۷۴]

برای آنکه هنرمند از پشتیبانی توده‌های مردم برخوردار شود، می‌بایست تحولی انقلابی در جامعه رخ می‌داد. موتسارت با همهٔ شهرتی که از راه موسیقی به دست آورده بود، باز مجبور بود از شاهان و نجیب زادگان زراندوز یا چاکران حلقه بگوشی که سیاست گردانان پشت پردهٔ اوپراخانه‌ها بودند یاری بخواهد. در اینجا سطرهایی از نامه‌هایش را می‌آوریم: «ملکه می‌خواهد روز سه شنبه صدای نوازندگی مرا بشنود، ولی چندان پول نصیبم نخواهد شد.»[۷۵] «کنسرت من [به افتخار تاجگذری امپراتور لئوپولد دوم[۷۶]]... از نظر افتخار و عظمت، موفقیتی با شکوه بود، ولی از نظر پول، شکستی بیش نبود.»[۷۷] منتقدان، طبق معمول، نوشته‌هایشان را با لحن طرفداری از اشراف و نجیب زادگان منتشر می‌کردند. آنها از این شکایت می‌کردند که موسیقی موتسارت خیلی «سرشار از زیبایی» است و از مقام زمینه‌ای ملایم برای گفتگوهای دوستانه فراتر می‌ورد. «او فرصتی برای نفس

72. Bierbank
73. Non piu andrai
74. Alfred Einstein, *Mozart*, p. 433, N.Y., 1945.
75. *The Letters of Mozart and His Family*, Vol. 3, p. 1381.
76. Emperor Leopold II
77. *Ibid.*, p. 1407.

کشیدن به شنوندگانش نمی‌دهد: بمحض آنکه یك تصور زیبا جذب شد، تصور دیگری از پی می‌آیدو تصور نخست را از ذهن بیرون می‌راند: و به همین سان ادامه‌می‌یابد، تا آنکه در پایان، حتی یکی از این زیبائیها در ذهن نمی‌ماند.» اینان هرگز به این اندیشه نمی‌افتادند که فلان قطعهٔ موسیقی را کاری جدی تلقی کنند.

موسیقی موتسارت در مقایسه با آخرین کارهای هایدن، در ظاهر، با اداهای بیشتری از فرهنگ درباری درآمیخته است. لیکن در درون این پوستهٔ «باشکوه»، از احساسهای تندتر و دلتنگ کننده‌تری پرده برمی‌دارد. او راه دیگری برای مخاطب قرار دادن توده‌های مردم نمی‌شناخت، و تجسمهای افشاگرانه‌اش از تضاد عاطفی، به شکل بیان خصوصی در می‌آمد، که از قدرت درك آنان خارج بود. هیچ آهنگساز دیگری نمی‌توانست از تنهایی اندك برای بیان اینهمه مطلب استفاده کند، مگر برای کسانی که گوشهایشان برای شنیدن گفته‌های دیگران باشد. او نیز مانند باخ، تمامی «کهکشان» دستگاه هارمونیك ماژور ـ مینور را در نوك انگشتانش داشت، و در کارش پاساژهایی وجود دارد که، برای هدفهای کمیك یا مخصوصاً برای بیان ژرف دردها، نشانه‌ای از تأثیر شیوه‌های «آتونالیستها»ی همعصر اوست. البته او برخلاف موسیقیدانان مدرن، از این دو حد دیسونانس [ناسازگاری] و شدت، یك دستگاه فکری یا جهان نگری نمی‌سازد. اینکه می‌بینیم فرم کنسرتو برای سولوی پیانو و ارکستر مقامی چنین والا در میان کارهای او دارد، برخلاف روشهای درباری تولید موسیقی است. این بدان معنا نیست که بگوییم فرم کنسرتو از سدهٔ هجدهم به بعد کهنه شده است. این فرم، نقش مهمی در موسیقی سدهٔ نوزدهم ایفا کرد و امروزه نیز فرم بسیار مهمی به شمار می‌رود. لیکن نمایانی آن در کارهای موتسارت به این معناست که در محافل موسیقی دوستانی که او برایشان کار می‌کرد، هنوز جدایی آهنگساز از اجراکننده پذیرفته

نشده بود. آهنگساز همچنان مجبور بود استعداهایش را به عنوان سرگرم کننده و «موسیقیگر» همگان، مانند «شاعران و آوازه‌خوانان» بدیهه گوی جامعه‌های باستانی، نشان دهد. و بدینسان، این کنسرتوها که بیشترشان برای اجرا توسط خودش نوشته شده بودند، فرمی بودند که در آنها موتسارت به عنوان یك موسیقیدان در برابر اشراف ظاهر می‌شد تا حمایت‌شان را جلب کند. البته این کنسرتوها جزو زیباترین آثار موسیقی‌اند، و موتسارت درهمین آثار بود که توانست مسألهٔ دشوار ظاهر شدن در برابر دیگران به منظور سرگرمی را حل کند و در همان حال برای کسانی که گوش و ذهنی شنوا و باز داشتند، جریانهای عاطفی به مراتب ژرفتری فراهم آورد.

موتسارت در اوپراهایی که در ۱۰ سال پایانی زندگیش نوشت، ژرفای کامل اندیشهٔ ضد اشرافیش را در چارچوبی که فرهنگ درباری فراهم آورده بود بیان کرد. او اوپرای شاعرانه و «جدی» را که به بیان و نمایش زندگانی رؤیایی شخصیتهای نجیب زاده در جهانی ایستا و بی‌زمان اختصاص یافته بود کنار گذاشت و به کمدی روی آورد، و همچون توده‌های مردم، به کمك کمدی توانست اندیشه‌های سیاسی را از پشت صورتك یك دلقك بیان کند. ویژگی چشمگیر این کمدیها آن است که هر کدامشان شاهکاری است به سبك کمیك کاملاً متفاوت. اوپرای **گریز از حرمسرا**[۷۸] یك کمدی رمانتیك توده‌ای بود در وصف ربوده شدن یك دختر توسط عاشقش از یك حرمسرای [عثمان مباشر سلیم پاشا] ترك. دراین اوپرا گفتگوهای گوشه دار بسیاری دربارهٔ استقلال زنان به صورت ژرفترین شخصیت‌پردازی موسیقایی با آریاهای دراماتیك و توفانی صورت می‌گیرد. گذشته از این، اوپرای مزبور کاری به زبان آلمانی بود و زمانی به این زبان نوشته شد که معنای میهن دوستی و هواداری از هنر ملی و قابل فهم

78. *The Abduction from the Seraglio.*

برای توده‌های مردم، داشتن گرایشهای تند سیاسی و ضدفئودالی بود.

موتسارت با ساختن اوپرای **عروسی فیگارو** به عرصهٔ کمدی رئالیستی پای نهاد. در این اوپرا یك نجیب‌زادهٔ شهوت پرست و یك پیشخدمت مضحك وجود دارند، ولی شخصیتهای افسانه‌ای و ذخیره نیستند که به هیچ زمان و مکان خاصی تعلق نداشته باشند. نوری از واقعیت آن عصر بر صحنه‌ها می‌تابد و از چهرهٔ کنت به عنوان شخصی ریاکار و نادان پرده برداشته می‌شود. پیشخدمت یعنی فیگارو، قهرمان این قطعه است و به طور کامل به عنوان انسانی که در دفاع از حق خودش به دوست داشتن و پیروز شدن مبارزه می‌کند، با موسیقی مجسم شده است. آریای فیگارو، یعنی **نون پیو آندرایی** که سراسر وین را درنوردید، ارتش را در زمانی به طنز می‌گرفت که جوانان را برای شرکت در جنگهای امپریالیستی اتریش به خدمت فرا می‌خواندند. زنان این اوپرا نیز شخصیتهایی ژرف هستند، مانند کنتس[۷۹] که به عنوان قربانی ستمهای مضاعف جامعهٔ فئودالی نشان داده می‌شود و پیشخدمت یعنی سوزان[۸۰] که به عنوان خردمندترین شخص پا به صحنه می‌گذارد. **دون جووانی**[۸۱]، اقتباسی است از الگوی باستانی افسانه‌های مردمی، شیر کردن شخص محروم از حمایت قانون و گناهکاری که به جهنم کشانده می‌شود ولی تا پایان، پشیمان نمی‌شود و توجهی به بیرون از خود ندارد. «شیطان» با موسیقی پرشکوهی نمایانده می‌شود، و این در واقع موسیقی قهرمانانه‌ای است که موتسارت برای دون جووانی می‌سازد، بر بی‌توجهی او به میثاق اجتماعی تأکید می‌کند، و همین سنت مستقیماً به بتهوون می‌رسد.

فلوت سحرآمیز دومین اثر موتسارت به زبان آلمانی بود، و در واقع می‌توان آنرا نخستین «اوپرای مردمی» دانست که ذره‌ای از کمك دربارها برخوردار نبود بلکه به عنوان یك کالای سرگرم کنندهٔ بازاری

79. Countess 80. Susanna 81. *Don Giovanni*

به روی صحنه آمد. داستان این اثر، در ظاهر، از داستانهای خیال انگیز پریان و سرشار از نمایشهای گوناگون است، ولی در واقع ستایش علنی سازمان ماسونها است و در آن بر آرمانهای بشر دوستانهٔ سازمان مذکور تأکید می‌شود، و موتسارت با آن موسیقی پر شکوه و عالی‌اش مقام ولقب را تحقیر می‌کند. سمبولیسم آشکار این اثر، استفادهٔ موتسارت کاتولیك از کورالهای لوتری آلمان کهن همراه با مضامین جنبی ملی و میهن دوستانهٔ آنها است.نقش دلقك یعنی پاپاگنو(۸۲) که توسط خود تهیه کننده یعنی شیکانه‌در اجرا می‌شد، پیکانهای بسیاری داشت که به سوی شاهزاده نشانه رفته بودند، برخی در اوپرا نامه و حتی بالبداهه تر. این اثر، برخلاف افسانه‌ای که می‌گوید همعصران موتسارت موسیقی او را نمی‌فهمیدند، موفقیتی بزرگ، آنهم درمیان عوام شهری، برایش به بار آورد. سرانجام، اوپرای **کوزی فان توتی**(۸۳) که با آهنگ یك کمدی زیبای اجتماعی آغاز می‌شود، با ظریف‌ترین و مدهوش کننده‌ترین موسیقی، انتقال دو زن از چنگال عشق ساده لوحانهٔ جوانی به شهوات ژرف دوران بلوغ را نشان می‌دهد.

موتسارت در همهٔ این کمدیها به استثنای **عروسی فیگارو** که در معرض تهدید سانسور قرار گرفته بود، مجبور بود از سمبولیسم درباری برای بیان اندیشه‌های ضدفئودالی استفاده کند و همین باعث تفسیر نادرست آثار مزبور در سالهای بعد شده است. ویژگی الگوهای افسانه‌ای مشتق از فئودالیسم، اعم از افسانه‌های متعلق به شوالیه‌های عضو طبقات بالا و افسانه‌های مردمی دهقانان، این است که از افسانه‌های مزبور در عصر رئالیسم بورژوایی به عنوان مواد و مطالب خواندنی برای کودکان استفاده می‌شود. نگاه کردن از چنین زاویه‌ای به افسانه‌های مزبور به معنای کج فهمیدن آنها است. استفاده از

82. **Papageno**

83. *Cosi Fan Tutti*

سمبولیسم درباری، حتی توسط پیشروترین اندیشمندان آن روز، نه فقط از لحاظ فرم بلکه از لحاظ اندیشه‌هایی که می‌شد در چارچوب آن فرم بیـان کرد نیـز محدودیتـی واقعـی بود. موتسـارت آخریـن موسیقیدانی بود که با ناسازگاری میان ژرفای اندیشه و احساس از یك طرف و شکلهایی که بقایای فئودالی بـر مغزهای برخاسته از درون خودش تحمیل می‌کرد از طرف دیگر، مواجه بود. انقلاب **۱۷۸۹** فرانسه که دنیای فرهنگی فرانسه و سراسر اروپا را همزمان با اوضاع اجتماعی و سیاسی آن دگرگون کرد، این ناسازگاریهـا را از میان برداشت. در این دنیای نو، موسیقی موتسارت ـ که تماماً بغلط تفسیر شده بود ـ از سوی منتقدان عقب مانده به عنوان معیاری از «درستی» معرفـی شد تا رئالیستهـای بزرگی چون بتهـوون و شوبـرت[۸۴] را گوشمالی دهند.

84. Schubert

فصل پنجم

«موسیقی ناب» و ستیز اجتماعی

لودویك فن بتهوون (۱۷۷۰ـ۱۸۲۷) نوزده ساله بود که انقلاب فرانسه در گرفت. شاید تناقض آمیز به نظر آید که بزرگترین بیان موسیقایی اندیشه‌های زاییده از انقلاب فرانسه از آثار مردی به گوش می‌رسد که در آلمان متولد شد و بیشترین سالهای زندگیش را در وین گذراند.

اما انقلاب فرانسه رویدادی جهانی بود. تا چند سال، حکومتی بر کشور فرمان می‌راند که بر اعلامیهٔ «حقوق بشر»، حق رأی همگانی برای مردان، و جدایی کلیسا از دولت تکیه داشت. دهقانان و زحمتکشان فرانسه، که قیامشان موجب آغاز انقلاب شده بود، ارتشهای ارتجاع فئودالی به رهبری شاهزادگان آلمانی و اتریشی را شکست دادند. البته طبقهٔ متوسط پس از به دست آوردن قدرتی که در جستجویش بود، وحشیانه به چپها یورش آورد، بیشتر دستاوردهای دموکراتیك را نابود کرد و شالودهٔ دیکتاتوری ناپلئون را نهاد. این دیکتاتوری، جلوهٔ ظاهری حاکمیت بانکداران و کارخانه‌داران بزرگ بود، نه اشراف زمیندار. امتیازات «مادرزادی» از میان رفت. طبقهٔ حاکم جدید ترکیبی از کارخانه‌داران، صاحبان سهام، اوراق بهادار و سرمایهٔ پولی بود. رقابت در بازارها شکل ظاهر« آزادی جدید» شد و توده‌های مردم نیز که از زمین ریشه کن شده بودند، «آزاد» بودند تا

نیروی کار و استعدادهاشان را در بازار به فروش برسانند.

این انقلاب بنیان‌کن، سراسر اروپا را تکان داد. مجهزترین ارتشهای فئودالی از زحمتکشان فرانسه که سرود «مارسی» می‌خواندند و از درجه دار «خوش اقبالی» که ناپلئون نام داشت، شکست می‌خوردند. شاهزادگان، برای آنکه خودشان را نجات دهند، هر چند بتدریج، مجبور بودند به احساسات آزادیخواهانهٔ ملی توده‌های مردم متوسل شوند. مثلاً نمونه‌ای از تأثیر این رویدادها بر روسیهٔ تزاری را ویساریون بلینسکی[1] (۱۸۱۱ـ ۱۸۴۸) منتقد بزرگ روس، چنین آورده است:

> از یك طرف سال ۱۸۱۲ که تمامی روسیه را از کران تا کران به لرزه انداخت نیروهای خفتهٔ این سرزمین را بیدار کرد و متوجه سرچشمه‌های ناشناختهٔ قدرتش کرد؛ با احساس خطر همگانی، تمام منافع از هم گسستهٔ اراده‌های خصوصی را که در رکود ملی از حدت افتاده بود، به هم جوش داد و به تودهٔ واحد عظیمی تبدیل کرد، شعور ملی و غرور ملی را تکان داد و بدین سان پیدایش حرفهٔ تبلیغات را به عنوان پیشاهنگ عقاید عمومی جلو انداخت؛ گذشته از این، سال ۱۸۱۲ ضربه‌ای کاری بر پیکر رسوم متحجر وارد آورد؛ شاهد نابودی اشراف تن آسانی شد که در آرامش چشم به جهان می‌گشودند و در همان زادگاهشان نیز در بستر آرامش چشم از جهان فرو می‌بستند و جرأت پای نهادن در آنسوی مرزهای مقدسش را نداشتند؛ مناطق کم جمعیت و دورافتاده همراه با بقایای ناپایدار رسوم کهن از میان رفتند.[2]

جنبش پارتیزانی دهقانان در برابر مهاجمان، به تقاضاهایی برای

1. Vissarion Belinsky
2. V.G. Belinsky, *Selected Philosophical Works*, p. 214, Moscow, 1948.

گرفتن زمین والغای سرفداری تبدیل شد. در اروپای مرکزی، انقلاب، الهامبخش آغاز جنبشهای میهن پرستانهٔ ملی و تقاضای استقرار حکومت قانونی گردید.

بتهوون در شهر بن[۳] بر ساحل رود راین[۴] چشم به جهان گشود. پدرش موسیقیدان کم درآمدی در دربار و مادرش بیوهٔ یك آشپز بود. راینلند[۵] در همسایگی فرانسه، عمیقاً در اثر رویدادهای آنسوی مرز تکان خورده بود و بتهوون به عنوان موسیقیدانی جوان در ارکستر الکتور کولونی[۶]، خیلی چیزها از موسیقی انقلابی و هیجان انگیز توده‌ای فرانسه آموخت. وین، که بتهوون در سال ۱۷۹۲ برای اقامت همیشگی بدان پای نهاد، از امواج خروشان احساسات دموکراتیك طبقهٔ متوسط و هر آنچه از «آزادی» در هنرها دفاع و به سرنگونی نهادهای کهنه اشاره می‌کرد، لبریز بود. وقتی ناپلئون خودش را به عنوان امپراتور اعلام کرد و ادارهٔ امیرنشینهای آلمان را به دست گرفت، پوستهٔ میان تهی امپراتوری مقدس روم را که یادگار سده‌های میانه بود، در هم شکست. اتریش در پاسخ به این عمل، خود را یك امپراتوری مستقل اعلام کرد. هر امپراتوری به نوبهٔ خود وعدهٔ «اصلاحات» داد، ولی واقعیت این بود که هیچ یك از وعده‌های مزبور اجرا شدنی نبودند.

در چنین محیطی بتهوون می‌توانست برای موسیقی انقلابی خودش، حتی در میان برخی از نجیب زادگان لیبرال و موسیقی دوست، پشتیبان فراهم آورد. با این حال اعلام احساسات فرانسه دوستانه و جمهوریخواهانهٔ بتهوون از جانب خودش، در زمانی که ارتشهای سلطنتی اتریش به نام همین احساسات در هم کوبیده و شکست داده می‌شدند، مستلزم شجاعتی بی‌مانند بود. او سنفونی سوم

3. Bonn 4. Rhine 5. Rhineland
6. Elector of Cologne

خودش را که «اروئیکا»[۷] یا «قهرمانی»[۸] نام دارد به ناپلئون تقدیم کرد و وقتی ناپلئون در سال ۱۸۰۴ امپراتور شد و او اهدانامه‌اش را پاره کرد، احساسات جمهوریخواهانه‌اش را از هر زمانی علنی‌تر اعلام کرد.

در میان نویسندگان رسم است که موسیقی بتهوون را به سه دوره تقسیم کنند. در دورهٔ نخست او هنوز جوانی است که می‌کوشد راهش را در جهان موسیقی بگشاید، به ثروتمندان درس موسیقی می‌دهد و در کنسرتهای خصوصی ایشان برنامه اجرا می‌کند. در این دوره چندین سونات برای پیانو و چند قطعه موسیقی مجلسی ساخت که هنوز هم در فرم ظاهرشان خصلت شاد موسیقی برای تالارها و تفنن کاران مرفه را حفظ کرده است، هر چند در همین آثار نوعی تندی و قدرت دراماتیك وجود دارد که آنها را بسی از مرزهای سرگرمی فراتر می‌برد.

در دورهٔ دوم که تقریباً از ۱۸۰۲ تا ۱۸۱۴ به درازا کشید بتهوون توانست آنچه را که در شیوهٔ زندگی خودش و در شکل و مضمون موسیقی‌اش یك جهان نگری اساساً نوین به شمار می‌رفت تشخیص دهد. زندگی او با زندگی همهٔ آهنگسازان پیشین بجز هندل که در انگلستان رئیس خودش بود، فرق می‌کرد. او سفارش برای تصنیف آثار موسیقی می‌پذیرفت ولی همه را به دلخواه خودش می‌ساخت. بخش اصلی در آمدش را از راه انتشار و فروش آثار موسیقی و اجرای کنسرت برای تودهٔ مردم به دست می‌آورد. برخلاف آن افسانه‌ای که می‌گوید بتهوون از زمانه‌اش «جلوتر» بود، ناشران گوناگون مشتاقانه به سراغش می‌آمدند و حق‌الزحمه‌های مورد نظرشان برای چاپ آثارش را به وی پیشنهاد می‌کردند، و همین او را در سراسر آلمان، فرانسه، انگلستان، روسیه و حتی در کشور جوان

7. Eroica
8. Heroic

ایالات متحد آمریکا پرآوازه کرد. سه نجیب زادهٔ وینی وقتی خبردار شدند که ممکن است بتهوون از این شهر برود، به او مساعده دادند ولی بتهوون مزدور یا خدمتکار خصوصی کسی نبود. برخی از نویسندگان زندگینامهٔ وی، به گونه‌ای زودرنجی یا دقت در مسائل پولی او اشاره می‌کنند، گویی داخل شدن در معامله شایستهٔ مقام یك هنرمند نیست. لیکن بتهوون ضمن در آمدن از زیر چتر حمایت اشراف و گام نهادن به بازار همگانی، مجبور بود با رعایت شرایط سخت همان بازار پا به میدان بگذارد.

از لحاظ آفرینش آثار موسیقی، در این دوره سنفونیهای بزرگ ـ از سنفونی دوم تا سنفونی هشتم، از اوپرای فیدلیو[۹]، کنسرتو ویلن، سه کنسرتو ویلن پایانی، اوورتورهای دراماتیك که برای تئاتر تصنیف کرد مانند «اگمونت»[۱۰] و «کوریولانوس»[۱۱]، و چندین کوارتت زهی و سونات برای پیانو که نوعی غنای دراماتیك تازه و عاطفی به این فرمهای «تالاری» و «تفنن کارانهٔ» سنتی دادند ـ را آفرید. این سنفونیها تصویری از جایگاه محوری تالار کنسرت همگانی در حیات موسیقی را مجسم کردند. کنسرت همگانی، که در سدهٔ هجدهم به عنوان شاخه‌ای اتفاقی و فرعی در اجرای موسیقی به تکاملش ادامه می‌داد، در این دوره به عرصهٔ عمده‌ای تبدیل شد که در آن خیلی‌ها به شهرت رسیدند و از آن میدانی ساختند که انسانهای متعلق به طبقهٔ متوسط برای شنیدن آثار جدید و رزمجویانهٔ موسیقی بدانجا می‌آمدند. حرکت موسیقی سازی از تالارهای پرشکوه به تئاترها، یعنی جایی که طبقهٔ متوسط می‌توانست به پشتیبانی از آن برخیزد، گامی انقلابی بود و تالار کنسرت نیز چنین فضای جاذب و بیدارکننده‌ای داشت.

اجرای سنفونیها در حضور همگان، اقدامی اجتماعی بود. این کار را نه فقط مردمی که توان بلیت خریدن داشتند میسر کردند بلکه

9. *Fidelio* 10. Egmont 11. Coriolanus

خود موسیقیدانها نیز که زندگی‌شان را با جان کندن برای اشراف و کلیسا تأمین می‌کردند حاضر شدند خدماتشان را در سنفونی متمرکز کنند چون حقیقتاً به شنیدن و تقویت کردن این موسیقی علاقه مند بودند. می‌گویند روزی بتهوون چنان بر یك کلارینت نواز مردد خشم گرفت که بقیهٔ اعضای ارکستر از این کار رنجیدند و سوگند خوردند که دیگر برای بتهوون نوازندگی نکنند. «لیکن این فقط تا زمانی عملی شد که بتهوون آهنگ تازه‌ای ساخت، و با برانگیختن حس کنجکاوی موسیقیدانها، رنجش آنان را از میان برد.»[۱۲]

سنفونیهای این دوره، به معنای واقعی کلام، خطابه‌هایی همگانی‌اند و لحن مشابهی از مخاطب قرار دادن قهرمانانهٔ توده‌های مردم در تمام دیگر آثار این دوره احساس می‌شود. در این روزگار انتقاد صوری که ساده‌ترین آواز را چنان «تحلیل» می‌کنند تا سرانجام همچون معمایی ناگشودنی به نظر آید، آنچه عموماً پذیرفته نمی‌شود این است که براستی سنفونیهای مزبور تا چه اندازه از لحاظ مضمون و تأثیرشان توده‌ای بوده‌اند. بتهوون و شنوندگان آثارش سنفونی را روشی برای توده‌ای کردن موسیقی می‌دانستند.

زبان ویژه‌ای که بتهوون کارش را با آن آغاز کرد زبان رقصهای قومی و توده‌ای، مارش و آواز بود. در واقع، بتهوون در مجموعهٔ «واریاسیونها»ی سراسر زندگانیش، از جمله آخرین **واریاسیونهای دیابلی**[۱۳] به کنکاش در دگرسانی آهنگهای سبك توده‌ای به بیان تجلیاتی از ظریفترین وعالی‌ترین حالتهای روانی انسان پرداخته بود. در سنفونی سوم یك مارش عزا و مارشی در موومان آخر به گوش می‌رسد. سنفونیهای سوم و چهارم لبریزند از موسیقی قومی و توده‌ای. سنفونی پنجم سرشار است از مارشها و

12. A. Schindler, *Life of Beethoven*, p. 315, Boston.
13. "*Diabelli*" *Variations*

سرودها، مانند کودای موومان اول و آغاز موومان آخر. سنفونی هفتم را بدرستی «ستایش رقص» [واگنر] نامیده‌اند. سنفونی هشتم شاهکار طنز بود و شنوندگانش را با پیچشهای ظاهراً بوالهوسانهٔ هارمونیك و ریتمیك می‌آزرد. در این واقعیت که آثار یاد شده در ردیف ژرفترین آثار تاریخ موسیقی جای دارند هیچ تناقضی نیست. این آثار را می‌توان با کار رمان نویسی مقایسه کرد که داستانش را با به میدان آوردن شخصیتهایی که در جمع خوانندگانش به عنوان تیپیك، رئالیستی و آشنا شهرت یافته و شناخته شده‌اند آغاز می‌کند. از این نقطه به بعد، نویسنده می‌تواند آنها را از ژرف‌ترین و روشنگرترین الگوهای زندگی و مبارزه بگذراند. لیکن تقاضاهای مردم پسندی و رئالیسم در اثر زمینهٔ مشترك زندگی واقعی مردم میان هنرمند و مخاطبانش، برآورده می‌شود. بدینسان، بتهوون، هم محبوب مردم بود هم آنها مقصودش را می‌فهمیدند؛ در همان حال، او اندیشه‌های هارمونیك و ساختاری لازم برای سدهٔ بعد را نیز مطرح کرد.

امروزه شاید برای مفسرانی که گمان می‌کنند با آن «تحلیلهای» فَنی‌شان بتهوون را «کشف» کرده‌اند عجیب باشد که بگوییم موسیقی بتهوون در روزگار خودش بهتر از امروز فهمیده می‌شد. اما شنوندگان آثارش موسیقی او را می‌فهمیدند و او نیز می‌کوشید که موسیقی‌اش فهمیده شود. او افسوس نمی‌خورد از اینکه عناوینی به آثارش بدهد، مثلاً اعلام کند که سنفونی «اروئیکا» را برای یك رهبر قهرمان مردمی ساخته است و در موومان آخرش تمی را به کار آورده است که زمانی به پرومتئوس[۱۴] منسوب کرده بود. تنها اوپرایش یعنی فیدلیوراکه یك ملودرام تیپیك «رهایی» بود و در روزهای انقلاب در پاریس شهرت یافته بود، به سبك «کمیك»، نه جلف بلکه مردمی، به زبان بومی، گفتگوی شمرده و آریاهای خوش آهنگ تصنیف کرده بود.

14. Prometheus

در تفسیرهایی که بعدها از حملات منتقدان موسیقی شناس بر بتهوون به عمل آمد، اغراق بسیار شده است. اینان نمایندگان مردم نبودند بلکه نویسندگان «تحصیلکرده» و خدمتگذاران مطبوعات بدنام کنندهٔ انقلابیون بودند و به ارتجاعی‌ترین نیروهای آن روزگار در وین خدمت می‌کردند. همچنانکه شیوهٔ منتقدان مرتجع است ـ منتقدانی که وجود تهدید فرهنگی برای حامیانشان را قبول دارند ـ آنان می‌کوشند با زدن مُهر ناشیگری، بدسلیقگی، ناآگاهی از قواعد درست و ابتذال بر کار مزبور، رئالیسم نوین را نابود کنند. با این حال، آنان نیز مجبور بودند بتهوون را به عنوان «نابغه»ای که گویا رو به «دیوانگی» می‌رود، بپذیرند.

مردم ـ یعنی طبقهٔ متو سط شهری، زیرا امکان دسترسی به زحمتکشان استثمار شده در روستاها برای بزرگترین رئالیستهای بورژوایی نیزوجود نداشت ـ به کنسرتهای او یورش می‌آوردند. او بت تمام ذهنها و نیروهای آینده نگر و مترقی شده بود. شیندلر[۱۵] دوست و نخستین نویسندهٔ زندگینامهٔ بتهوون از «مخالفت بی‌پایان او با تمام نهادهای سیاسی موجود»[۱۶] می‌نویسد و می‌گوید که «بتهوون از لحاظ احساسات سیاسی‌اش یك جمهوریخواه بود»[۱۷]. موشلز[۱۸] پیانیست می‌نویسد که چگونه معلمش در سال ۱۸۰۴ دربارهٔ «غرابتکاریهای» بتهوون به او هشدار داد و در اثر آن موشلز یکی از سوناتهای بتهوون برای پیانو را پیدا کردو از آن پس «تمام کارهای پیانو فورتهٔ بتهوون را به ترتیبی که انتشار می‌یافتند تهیه می‌کردم و در آنها آرامش و لذتی دیدم که هیچ آهنگساز دیگری نتوانسته بود به من ارزانی دارد.»[۱۹]

دورهٔ سوم، تقریباً از ۱۸۱۴ تا لحظهٔ مرگ بتهوون، دوره‌ای اسرارآمیز بوده است. پس از انتشار پیاپی و فعالانهٔ آثار سنفونیك،

15. Schindler
16. *Ibid.*, p. 31.
17. *Ibid.*, p. 35.
18. Moscheles
19. *Ibid.*, p. v.

وقفه‌ای یازده ساله از ۱۸۱۲ تا ۱۸۲۳ دیده می‌شود که در آن بتهوون هیچ سنفونی نمی‌نویسد، و پس از آن نیز فقط سنفونی عظیم نهم را می‌نویسد. این دوره، دورهٔ آخرین سوناتهای بزرگ برای پیانو و کوارتت‌های زهی است. علت بنیادی این تغییر، رویدادهای پس از شکست ناپلئون است. امپراتور «مستبد» شکست خورده بود، ولی بلافاصله سهمگین‌ترین ارتجاع سیاسی بر اوضاع مسلط شد، فئودالهای مستبد دوباره بر تختهای پادشاهی نشستند و کوشش شورای وین و اتحاد مقدس برای خفه کردن جنبشهای دموکراتیك در هر جایی که خودنمایی می‌کردند، حتی در کشورهای دور دست قارهٔ آمریکا، آغاز شد. محیط و فضای وین با هوای خفه کنندهٔ جاسوسی پلیسی و سانسور دینی ـ سیاسی تك تك کلماتی که به روی کاغذ یا به زبان می‌آمدند سنگین شده بود. خلقهایی که با ناپلئون جنگیده و وعدهٔ اصلاحات اجتماعی گرفته بودند، وحشیانه سرکوب می‌شدند. در چنین اوضاعی، به راه افتادن نهر دیگری از خطابه‌های دموکراتیك توده‌ای در موسیقی قابل تصور نبود، و بتهوون نیز به فرمهای صمیمانه تر سونات برای پیانو و کوارتت زهی روی آورد. لیکن به این آثار نیز گستردگی و شکوه بزرگترین سنفونیهایش را ارزانی داشت. این سوناتها و کوارتتها عمیقاً درونگرای و ذهنی‌اند و از جملهٔ نیشدارترین آثاری هستند که تاکنون تصنیف شده‌اند. بتهوون حتی در اینجا تسلیم یأس نمی‌شود بلکه احساس مبارزه که می‌تواند معرف مایهٔ شخصیت وی باشد، آرامش پایانی و تأیید ایمان به زندگی، در تمام آثار یاد شده موج می‌زند.

وقتی بتهوون سنفونی نهم را آماده می‌کرد، گویی احساس می‌کرد که در این وین جدید، دیگر اثری از آن فضای جاذب و بیدارکنندهٔ تالار کنسرت باقی نمانده است. بدون این شالوده، معنی اجتماعی سنفونی «ناب»، همچنانکه او می‌پنداشت، دیگر فهمیده

نخواهد شد. به همین علت، آخرین موومان آنرا متناسب با «قصیده‌ای در وصف نشاط» اثر شیلر[۲۰] و ستایش از برادری میان انسانها تنظیم کرد. او بخش اعظم این موومان را به سبك کُرهای اوپرای فیدلیو تصنیف کردو نغمه پر طنین گسترده‌ای را به عنوان ملودی اصلی آن آفرید؛ این نغمه از نوعی بود که در همان بار نخست به مغز راه می‌یافت و در لبها زمزمه می‌شد.

از دیگر کارهای این دوره، **میساسولمنیس**[۲۱] [مس باشکوه] است که گرچه براساس کلمات مس تنظیم شده بود، هر عنوانی بجز موسیقی کلیسایی می‌شد به آن داد. موسیقی دراماتیك بشارت دهنده‌ای که با آوای دستهٔ خوانندگان جملهٔ «به ما صلح و صفا عطا کن» به گوش می‌رسد و همچون فریاد بلند صلح خواهی در میان صداهای نظامی است، نمی‌تواند تردیدی دربارهٔ پیام این اثر در ذهن شنونده باقی بگذارد. درهمین آخرین دوره بود که فرانتس گریلپارتسر[۲۲] شاعر در دفترچهٔ مکالمات بتهوون ناشنوا نوشت: «بالاخره موسیقیدانها را نمی‌توانند سانسور کنند؛ ایکاش آنها ذره‌ای از آنچه را که به هنگام تصنیف موسیقی از ذهن تو می‌گذرد، می‌فهمیدند!»[۲۳]

مفسران بعدی، چندان روشن سخن نگفته‌اند. آنها به شیوهٔ خاص رمانتیکها وجود روح قهرمانی در بتهوون را می‌پذیرند ولی آن را از مبارزات واقعی مجزا می‌پندارند، و به نوعی بی« اعتنایی فردی به اجتماع» تبدیل می‌کنند که زاییدهٔ «ناسازگاریها» [دیسونانسها]ی عمداً برجسته و «آکوردهای تازه» در حضور تماشاگرانی می‌دانند که احتمالاً فقط در جستجوی صداهای شیرین بوده است. ماهیت اصلی فرمهای بتهوون، رئالیسم است که از خواستهای زمانه فراتر می‌رود.

20. Schiller 21. *Missa Solemnis* 22. Grillparzer
23. Otto Erich Deutsch, *A Schubert Reader*, p. 284, N.Y., 1947.

البته رئالیسم موسیقایی متضمن تقلید از صدای باد، آب، آواز پرندگان و دیگر صداهای طبیعت نیست. رئالیسم بتهوون، از راههای گوناگون، خودنمایی می‌کند. یکی از این راهها چهره‌های انسانی و فهمیدنی ملودیها و تمهای او یعنی محصول اجتماعی زندگی موسیقایی روزگار او است. راه دیگر، رسیدن او به مرحلهٔ جدید تکامل موسیقی، امکانات ساز دستجمعی و پرشکوه ارکستر سنفونی و امکانات تالار موسیقی همگانی است.

در آثار سنفونیك بزرگ بتهوون همه چیز شجاعانه است و علناً گوش شنونده را مخاطب قرار می‌دهد. کنترپوان همواره با روشنی توسط گوش تشخیص داده می‌شود و توجیه دراماتیك پیدا می‌کند. پروازها و دیسونانسهای هارمونیك شجاعانه، فی نفسه به یك «دستگاه» یا «ارزش» تبدیل نمی‌شوند ـ برخلاف برخی ذهنهای کوته اندیش سالهای پس از او ـ بلکه همواره از لحاظ روانی توجیه می‌شوند. درد، عذاب، تنش یا شوخی تخیلی موجود در آنها، همیشه در سطح جدیدی از پذیرش واقعیت منتقل می‌شود. مهمترین جنبهٔ رئالیسم بتهوون سازمان یافتگی کلی موسیقی اوست که از چیزی جز حرکت، اقدام دراماتیك، ستیز و تجزیهٔ زندگی واقعی پیروی نکرده است؛ و ذهن اجتماعی بزرگی آنها را دیده است که ستیزهای اجتماعی روزگارش را می‌فهمید و برای از میان بردنشان گام در میدان نبرد نهاده بود و حرکت بزرگ و پیشروندهٔ آزادی در قلب این مبارزات را می‌دید.

نام کلی که به سازمان دهی موسیقایی نوع بتهوون داده می‌شود، چنانکه در سنفونیها، سوناتها و موسیقی مجلسی او دیده می‌شود، «فرم سونات» یا موسیقی‌ای سازی است که زندگی دراماتیك خودش را مجسم می‌کند. تمها یا موضوعات با آنچه به عنوان کلید اصلی یا تونالیته پذیرفته شده است، آغاز می‌شوند. آنگاه به شکل ریتمیك و

هارمونیك، همراه با احساس حرکت از نقطهٔ آغاز، بر هم انباشتن تنش و ستیز، انتقال و بازگشت به تونالیتهٔ آغاز، گسترش می‌یابند اما این بار تم‌ها شکلی دیگر به خود می‌گیرند. موسیقی بتهوون، دایماً از میان یك سلسله تقابلهای دراماتیك می‌گذرد. یك تم یا نیم جملهٔ موسیقی با تم یا نیم جملهٔ متقابل یا متضاد دیگری پاسخ داده می‌شود. پاساژی در یك ریتم با پاساژی در ریتم دیگر پاسخ داده می‌شود. دیسونانس، که می‌خواهد باز جلوتر برود، با کانسونانس یانقطهٔسکوت پاسخ داده می‌شود. پاساژهای دارای نت بالا با پاساژهای باس، صدای سازهای سولو با صدای در هم انباشته، و تونالیته با تونالیته پاسخ داده می‌شود. موسیقی او برای اجرا با سازهای گوناگون تصنیف شده است و توانائیهای آنها را می‌کاود، لیکن اجرای آن فقط بر زمینهٔ تکامل طولانی موسیقی آوازی، اوپرایی و دراماتیك پیش از خودش امکان پذیر بود. پاساژهایی که آشکارا به سبك آواز یا رقص تصنیف شده‌اند، گاهی حتی نوعی «آریا» می‌شوند و با آنچه پاساژهای «رسیتاتیو» نامیده می‌شوند و سرشار از تعریفات کلامی‌اند، یك در میان می‌آیند. حرکت یك تم یا موضوع از میان یك سلسله تغییر شکلهای هارمونیك، شکل یك رستیاتیو غول آسا یا تك گویی درونی را دارد، که این نیز به پاساژهای نیرومندی از نوع ریتمیك یا آوازی انتقال می‌یابد. پایان هر اثر، اوج گیری و حل تضادهاست؛ هدف، خود تضاد یا ستیز نیست بلکه توانایی دست انداختن بر گریبان آن و رسیدن به پایانی روشن، مطمئن و قدرتی باز یافته است. این موسیقی فقط احساسات شنوندگان را منعکس نمی‌کند بلکه آنان را به کمك اندیشهٔ آهنگساز تغییر می‌دهد و بر آگاهی‌شان از جنبش تاریخی اجتماع که خود نیز بخشی از آنند می‌افزاید.

اینگونه موسیقی رئالیستی، انتظارات تازه‌ای را برای هنر آهنگساز مطرح می‌کند. هر اثر بزرگ، جمع بندی یك روند طولانی

مبارزه و تفکر است، و به همین دلیل از لحاظ شکل و مضمون، تکرار شدنی نیست. از اینجاست که آهنگساز باید به سراغ مسائل تازه برود، با آنها دست به گریبان شود و حلشان کند.

ما اندیشه‌های بنیادی آثار بتهوون را زمانی می‌توانیم کشف کنیم که درامهای درونی این آثار را به واقعیتهای زمانه‌ای که زایندهٔ آنها بوده است ارتباط دهیم. به بیان دیگر، باید از خودمان بپرسیم که کدامین ستیزهای بیرونی باعث پیدایش این ستیزها یا تضادهای درونی شدند. مهمترین واقعیت زمانه، در همن شکستن حکومت سلطنتی استبدادی، پیروزیهای دموکراسی بورژوایی و آزاد شدن فرد بود. اگر آهنگسازی پیوسته دست اندر کار تصنیف موسیقی‌ای سَبُک، پالوده و شاد با فرمهای اشرافی رقص و آواز می‌بود، اندیشه‌هایی که در آثارش مطرح می‌شد به گریز از توفانهای زندگی، کوشش برای بازیابی دنیای خشك، ایستا و کوچك فئودالی که رنگ زمان و مکان نخورده باشد و قبولاندن این تصور مربوط می‌شد که گویا حادثه‌ای در جهان رخ نمی‌دهد. اگر آهنگسازی دایماً دست اندر کار تصنیف موسیقی‌ای می‌بود که چیزی جز عزاداری طولانی و پیوسته نبود، اندیشه‌هایی که در آثارش مطرح می‌شد به مأیوس شدن از انهدام دنیای کهن مربوط می‌شد. ولی بتهوون آثار سنفونیك‌اش را از تضادهای توفان آسای عاطفی سرشار کرده بود، و شناختش را از جهانی که دستخوش ستیزهای خشونت آمیز و تغییر درنگ ناپذیر بود تأیید می‌کرد. او احساسات عمیقاً اندوهبار و غم انگیز خود را بیان می‌کرد و صدماتی را که بشر باید در ضمن مبارزات ترقیخواهانه‌اش تحمل کند می‌شناخت. او تمام این احساسها را در بیان لذت سرشار و پیروزی خلاصه می‌کرد و احساس خودش را که تلقی خوبی از تغییر داشت، و بشریت نیز از این راه به نیروهای جدید زندگی و تکامل دست می‌یافت، نشان می‌داد.

نتیجه، شادی و نیرو بخشیدن به شنوندگانی بود که از تضادهای زمانه استقبال می‌کردند و ترقی را در آنها می‌دیدند. موسیقی بتهوون به آنها یاری کرد تا حالتهای ذهنی خودشان را ـ در کنار آگاهی تازه‌شان از اینکه آنچه در آن لحظه جهان را مخاطب قرار داده بود نه شعور صرفاً شخصی بلکه شعور اجتماعی بود ـ متبلور و روشن کنند. این شعور اعلام کرد که فقط ذهن اجتماعی می‌تواند به عنوان یك «انسان کامل» سخن بگوید.

بتهوون کار خودش را عامل سقوط هنر هایدن و موتسارت نمی‌دانست؛ او خیلی چیزها از این دو آموخته بود. ولی از آزادی نو یافته‌اش لذت می‌برد. او با پذیرفتن ابزارهای «فرم سونات» که آنان ابداع کرده بودند، از آنها برای وارد کردن دنیای گسترده و ژرف روانی متعلق به ذهنیت جدید روزگار خودش استفاده کرد.

روشن است که بتهوون پس از سال ۱۸۱۵ یعنی در «آخرین دوره» آفرینندگی‌اش، نمی‌توانست همان موسیقی مبارزه و پیروزی را که در دوران ناپلئون تصنیف کرده بود به روی کاغذ بیاورد. آن زمان به نظر می‌آمد که انبوهی از نهادهای سرکوبگر و ارتجاعی، نه در اثر سرنگونی حکومتهای خودکامهٔ فئودالی به دست ناپلئون بلکه در اثر مبارزه بر ضد او در راه آزادسازی ملتهایی که به دست او غارت شده بودند، از صحنهٔ روزگار محو خواهند شد. به دنبال شکست ناپلئون، اتحاد مقدس تمام وعده‌هایی را که به توده‌های مردم داده شده بود زیر پا گذاشت، کوشید حکومتهای استبدادی را در سراسر اروپا از نو بر پا دارد و تمام جرقه‌های دموکراتیك بر جای مانده از انقلاب فرانسه را خاموش کند. الگوی روانی یا درام درونی موسیقی بتهوون، دگرگون شد. سراسر این موسیقی را احساس تراژیك ژرفتر، نیشدارتر و نافذتری فرا گرفت. تلاشهای او برای دور کردن این احساس، دشوارتر و آزارنده‌تر است، و اگر دوباره به آرامش، شادی و اطمینان

از آزادی بشریت دست یابد ـ مانند آخرین سوناتهای پیانو، آخرین کوارتت‌ها، و روشن‌تر از همه در سنفونی نهم ـ در حکم بیان ناگسستهٔ اطمینان به آینده است نه شادی از پیروزی موجود. در اینجا آدمی به یاد شعری می‌افتد که والت ویتمن[۲۴] پس از شکستهای سال ۱۸۴۸ سرود:

آزادی، بگذار دیگران از تو مأیوس شوند ـ من هرگز از تو مأیوس نمی‌شوم.
آیا خانه بسته است؟ صاحبش رفته است؟
ولی تو آماده باش، از چشم دوختن خسته مشو.
زود باز خواهد آمد، پیام آورانش زود می‌آیند.

چرا اوضاع تا بدین پایه تیره شد؟ همچنانکه سرمایه‌داری از پیروزیش بر فئودالیسم مطمئن شده بود، و همچنانکه طبقهٔ کارگر بزرگتر می‌شد، سازمان می‌یافت و خود را آموزش می‌داد، طبقهٔ حاکم با شناخت انقلابات ضدفئودالی به مبارزه و مخالفت برخاست. هنرمندان بزرگی که این جنبش را در عرصهٔ اندیشه‌ها منعکس کردند و به پیروزی پیکارگرانش یاری رساندند به شخصیتهایی افسانه‌ای تبدیل شدند. به دستاوردهای آنان همچون سوسوهای خفیفی از یك «نبوغ» گنگ یا خیلی ساده‌تر همچون اختراعی در اثر پیشرفتهای فنی هنر نگریسته می‌شد. سوناتهای بتهوون در دوران حیات خودش در همه جا اجرا می‌شد و مردم از شنیدنشان لذت می‌بردند؛ سنفونی نهم و آخرین کوارتتهای بتهوون که تا امروز «غامض» تلقی شده‌اند، در دوران حیات خودش بی هیچ مشکلی اجرا می‌شدند و با اقبال همگانی روبرو می‌شدند. وقتی بتهوون در گذشت، تمام مردم شهر وین، یکپارچه به تشییع جنازه‌اش رفتند. ولی واقعیت دارد که یکی دو

24. Walt Whitman

نسل بعد، مجبور شدند انبوه عظیمی از آثارش را «از نو کشف کنند» و به دفاع از آنها برخیزند. همه مشتاقانه چنین فرض کردند که دوستداران موسیقی بتهوون نابینا بوده‌اند و او به طرز شگفت انگیزی فقط «آیندگان» را با «فرمهای جدید» مخاطب قرار داده است.

بدون تردید موسیقی بتهوون از احساسات شخصی تهی نیست. ولی در هنر، دیواری میان عنصر شخصی و اجتماعی کشیده نشده است. هر تغییری در نهادهای اجتماعی و سیاسی، گونهٔ تازه‌ای شخصیت را در خط مقدم جبههٔ تاریخ قرار می‌دهد، که نشان دادنش و پرده بر گرفتن از چهره‌اش کار هنر است. اگر موسیقی بتهوون را صرفاً تجسم ذهن انسان بدانیم ـ موسیقی او به مراتب بیشتر از این است ـ تجسم ذهنی است که تماماً بر حیات وقوف داشت، در برابر هر رویدادی با حداکثر حساسیت و ژرفای فکری واکنش نشان می‌داد و شجاعانه هر آنچه را بی‌فایده و کهنه می‌دانست رد می‌کرد، ذهنی که در حیات سیاسی آن روزگار در خط مقدم جبههٔ تاریخ ایستاده بود و «حقوق بشر» را به گوش جهانیان می‌رساند. تجلیاتی از عشق که در سوناتهای پیانوی «مهتاب»[۲۵] و «آپاسیوناتا»[۲۶] یا در اوپرای فیدلیو به گوش می‌رسد، آمیزه‌ای از لطافت و لذت، بی‌قراری منتهی به پذیرش تمام و کمال زندگی است، و تفاوتی بس چشمگیر با عشقبازی و هماغوشی به شیوهٔ فئودالی با آن احساساتیگری و دلسوزیهای دروغینش دارد. این تجلیات با وسوسه‌های کور شهوانی و خود آزارانه و نابودکننده‌ای که واگنر ـ دو نسل پس از او ـ در موسیقی مجسم کرد نیز متفاوت است. مومان زیبا و آهستهٔ نخستین کوارتت زهی بتهوون، که خودش آن را صحنهٔ آرامگاه از نمایشنامهٔ رومئو و ژولیت[۲۷] توصیف می‌کرد، نه پذیرش مرگ بلکه تلاش برای زنده ماندن را نشان می‌دهد، و مارش تشییع در سنفونی «اروئیکا» فقط

25. Moonlight 26. Appassionata 27. *Romeo and Juliet*

نشانهٔ عزاداری نیست بلکه نشانهٔ عظمت و قهرمانی است و مبارزه‌ای پرتوان در مرکزش جریان دارد. عنصر «شخصی» در موسیقی بتهوون، شخصیت یك ذهن اجتماعی و انقلابی است.

یکی دیگر از عواملی که به غامض‌تر نمایاندن هنر بتهوون ـ و در واقع تمامی هنر ـ کمك می‌کند، این تئوری رایج در میان منتقدان مدعی عنوان «علمی» در روزگارماست که می‌گوید «اندیشه» را باید از «احساس» جدا کرد. اینان مسائل و اشیاء را در صورتی به روشنی می‌بینند که از هـر عاطفه یا احساسی تهی گردد یا از روابط انسانی دور نگهداشته شود. عواطف را فقط در صورتی می‌تـوان بدرستـی احساس کرد که از اشیاء یا عوامل پدید آورندهٔ آنها، یا نیروهای اسرار آمیز «ضمیر ناآگاه»، دور نگه داشته شوند. نتیجه، وضوح علمی نیست بلکه غیرانسانی شدن هنر است، یعنـی موسیقـی را چنـان می‌آفرینند که گویی از معماهای ریز ریز الگوهای صوتی تشکیل شده است و عواطف را چنان بررسی می‌کنند که گویی جلوه‌های توصیف ناپذیر «ضمیر ناآگاه»اند.

تالار موسیقی در روزگار ما نیز به جدا شدن موسیقی از زندگی، احسـاس از اندیشه، و عواطف از اشیاء کمك کرده است. این تالار دیگر عرصهٔ پیکار اندیشه‌ها و نظرات معاصر دربارهٔ زندگی و بازتاب آن در موسیقی نیست. آثار بزرگ گذشته نیز به شکلِ گونه‌ای گریز از زمان حال ارائه می‌شوند. هر قدر ستیزها و تضادهای گذشته بزرگتر و قهرمانانه‌تر باشند، گریز نیز همان قدر موفقیت آمیزتر خواهـد شد، مانند رمانی تاریخی که در آن جنگها و چکاچاك شمشیرها تفاوتی بس فریبنده با جنگهای امروزی دارند.

مجموعهٔ دیگری از سوء تفاهمات، از این واقعیت برمی‌خیزد که دستاورد انقلابی بتهوون شکل موسیقی ظاهراً «نـاب»، بدون کلام، داستان یا بازی در صحنه را به خود گرفـت: سنفونـی ارکسترال،

سونات برای پیانو و کوارتت زهی. از همینجا این اعتقاد تقویت شده است که از آن پس «راه حقیقی» موسیقی می‌بایست از «خلوص» و «ناب» بودن بگذرد. ولی این «خلوص» ظاهری موسیقی بتهوون، که حتی در مورد خودش نیز صدق نمی‌کند ـ با توجه به اوورتورهاو آثار آوازیش ـ نتیجهٔ این واقعیت است که پیشرفت در جامعهٔ طبقاتی گذشته می‌بایست به شکلی یکجانبه تحقق پذیرد. گزینش فرمها از جانب بتهوون تابع دستگاه سانسور و فضای دینی سهمگینی بود که بر وین سنگینی می‌کرد. مسألهٔ رئالیسم را نمی‌شد در موسیقی کلیسایی یا موسیقی اوپرای تحت نظارت فئودالها، که یگانه فرمهای بزرگ در بنای موسیقی آن زمان بودند، حل کرد. بدین ترتیب سنفونی، همچنانکه به دست بتهوون تکامل می‌یافت، به فرمی تبدیل شد که می‌تواند مضمونی گسترده، تجربه‌ای سرشار و درامی تکان دهنده را بیان کند و در همان حال از بندهای مراسم کلیسایی و سنتهای فئودالی حاکم بر اوپرا خانه آزاد باشد. این گونه ارتباط بدان دلیل با فرمهای بی‌کلام میسر شد که شنوندگان می‌فهمیدند این انتقال به تالار کنسرت نمایندهٔ چه چیزی است. تأثیر رئالیسم بزرگ بتهوون این نبود که موسیقی را «ناب» کرد بلکه این بود که عنصر کهنه و باستانی را از کل بنای موسیقی بیرون راند. تأثیر آزادیبخش این آثار رئالیستی نه فقط در سنت کنسرت سنفونی و سونات پس از وی بلکه در هر گونه‌ای از موسیقی که پس از وی ساخته شده است دیده می‌شود؛ زیرا از آن پس موسیقی از لحاظ سازمان بندی و مضمونش، باید از حرکت و جریان زندگی و تجسم ذهن کامل انسان پیروی کند یا به نظر می‌رسد که پیروی می‌کند.

هنر بتهوون، آفریدهٔ کلاسیك رئالیسم بورژوایی در موسیقی است، و کیفیات و محدودیتهای بزرگ رئالیسم بورژوایی را باز می‌تاباند. این هنر در مخاطبان طبقهٔ متوسطش که خیلی از مخاطبان

موسیقی فئودالی بیشترند و در مقایسه با جمعیت واقعی کشور خیلی کم‌اند، این واقعیت را نشان می‌دهد که دستاوردهای فرهنگی بزرگ سرمایه‌داری، مانند ترقی اقتصادیش به شکل صنعت بزرگ، در شهرها و به زیان روستاها تحقق می‌یابند. این هنر، یك موسیقی اجتماعی است که درکش فقط برای ذهنی عمیقاً آگاه و آینده نگر از لحاظ اجتماعی، ممکن است. ولی از لحاظ گرایشش به تجسم جنبشهای اجتماعی، مخصوصاً به شکل روحیهٔ قهرمانانهٔ فردی ـ که ظاهراً بر کنار از جامعه ایستاده است ـ از لحاظ تأکید مکررش بر بی‌کلامی و به کارگیری چهره‌های عرفانی، نشان می‌دهد که مترقی‌ترین اذهان بورژوایی، مسائلی را دربارهٔ آزادی و ترقی پیش کشیدند که نمی‌توانستند به شیوه‌ای رئالیستی و عملی حل کنند. ستایش این هنر از تالار موسیقی همگانی به عنوان مرکز اصلی تجربهٔ بزرگ موسیقایی، و ستایشش از موسیقی پیشه کارانه به زیان موسیقی برای تفنن کاران، گامهای مترقیانهٔ لازمی بودند. ولی همین گامها، محدود کننده نیز بودند و اگر موسیقی به کمك دستاوردهای انقلابی سالهای بعد به موسیقی حقیقتاً توده‌ای تبدیل نمی‌شد و تمام مردم را مخاطب قرار نمی‌داد و تمام مردم در آن شرکت نمی‌کردند ـ به شیوه‌ای که در زمان بتهوون ممکن نبود ـ می‌توانستند به نوعی یکجانبگی ویرانگرانه در موسیقی بیانجامند.

فصل ششم

هنر برای هنر، و بی‌فرهنگان

سراسر حیات اقتصادی، سیاسی و اجتماعی سدهٔ نوزدهم در اثر برافتادن حکومت مستبد سلطنتی در جریان انقلاب فرانسه به حرکت در آمد. تضادها آشکار شد. برای طبقهٔ کارگر خبری از آزادی و حتی حق رأی نشد، زیرا دموکراسی پارلمانی، داشتن ثروت را یکی از شرایط رأی دادن می‌دانست. کارگر برای آنکه به زندگی‌اش ادامه دهد مجبور بود نیروی کارش را در عرصهٔ رقابت با بیکارانی که روز بروز بر تعدادشان افزوده می‌شد، بفروشد. به هر کاری که می‌پرداخت، خودش را با مسائل ثابتی مواجه می‌دید: دستمزدی که در حد اعلا برای زنده نگهداشتنش کفایت می‌کرد، هرماه با تهدید همیشگی خطر گرسنگی. و بدین ترتیب بود که سازمانهای مستقل، با وجود سرکوب وحشیانه، در صفوف طبقهٔ کارگر شکل گرفتند و رشد یافتند. این سازمانها شکلهایی چون اتحادیه‌های کارگری در انگلستان و فرانسه، جنبش چارتیستی در انگلستان، گروههای سوسیالیستی در فرانسه، و قیام بافندگان سیلزی در آلمان را به خود گرفتند. طبقهٔ متوسط مرکب از بازرگانان خرده پا، دلالان و مغازه داران ـ طبقه‌ای که احساس می‌کرد در اثر متلاشی شدن فئودالیسم، به کاملترین شکل ممکن «آزاد» شده است ـ خود را در چنگال تضادهایی یافت که برایش به یك اندازه ناشناخته و ستمگرانه بودند.

در سال ۱۸۲۵ نخستین بحران از مجموعه بحرانهای اقتصادی آغاز شد و در پی آن بانکداران و کارخانه‌داران بزرگ ثروتمندتر و نیرومندتر از پیش سر بر آوردند. در سال ۱۸۳۰ انقلاب در فرانسه آغاز شد، که تقریباً از پشتیبانی تمام جمعیت کشور برخوردار بود، ولی فقط به نشستن یك پادشاه به جای پادشاه پیشین انجامید و پادشاه جدید نیز از پشتیبانی الیگارشی نسبتاً بزرگ بانکداران و کارخانه‌داران برخوردار شد. سپس در سال ۱۸۴۸ به دنبال یك بحران اقتصادی دیگر، جنبش انقلابی جدیدی سراسر فرانسه، آلمان، اتریش و ایتالیا را درنوردید.

در تدوین و اجرای موسیقی، «آزادی» بازار ـ چاپ آثار موسیقی برای فروش همگانی و اجرای کنسرتهای همگانی ـ نیز تضادهای مشابهی را از خود نشان داد. در نظر بتهوون و مخاطبانش، گسستن از حمایت اشراف و پیوستن به «بازار آزاد» گام بزرگی در جهت آزاد ی تلقی شده بود. ولی در سالهای ۱۸۲۰ ـ۲۹ همان ناشرانی که برای چاپ آثار جدید بتهوون نزد وی به گدایی می‌افتادند، به قدرتی بزرگ در بازار تبدیل شده بودند. در نظر آنان موسیقی چیزی نبود بجز کالایی که برای فروش در بازار ساخته می‌شود. آنچه خیلی بر اندیشه‌های بی‌لگام و فردی فلان «نابغه» ترجیح داده می‌شد، کار یکنواخت شدهٔ عده‌ای موسیقی ساز مزدور بود که می‌توانستند سیلی از موسیقی تقلید شده از موسیقی قومی بسازند یا گوشه‌هایی از موسیقی انقلابی و رئالیستی را می‌گرفتند و با فرم سهل‌الفهمی به بازار عرضه می‌کردند. این الگوی اصلی تولید انبوه «موسیقی مردمی» در جامعهٔ بورژوایی است که به هر کسی تعلق دارد جز «به مردم». این موسیقی نشانه‌ای است از ترس و نفرت کاسبکار خرده فروش از هر چیز واقعاً نو و جستجوی هیجان آلود «تازگی»، تغذیه انگل وارانه از موسیقی بزرگ و پرشکوهی که در دوران خیزش

قهرمانانهٔ این ملت ساخته و اجرا می‌شد.

فرانتس شوبرت (۱۷۹۷ـ۱۸۲۸) زمانی در شهر وین رشد کردو به سنین بلوغ رسید که بتهوون هنوز زنده بود و همچون بت پرستیده می‌شد،ولی ناشران، دیگرعلاقه‌ای به هیچ «نابغهٔ» تازه‌ای نشان نمی‌دادند. شوبرت که فرزند یك معلم تهی دست بود، می‌کوشید زندگیش را از راه موسیقی تأمین کند. او در فقر زندگی کرد، اما نه به این علت که به ادعای رمانتیکها «از زمانش جلوتر» بود و در نظر «تودهٔ مردم عادی» حکم یك «معما» را داشت. آوازهای او در دوران حیاتش در تمام خانه‌های وین خوانده می‌شدند. ولی ناشران، کم‌ترین دستمزد را به او می‌دادند.

منتقدان، طبق معمول، نقش‌خود را به‌عنوان تملق‌گویان طبقهٔ بالا بازی کردند و انگشت ردشان را درست بر بزرگترین دستاورد او ـ استفادهٔ گسترده از آوازها و رقصهای توده‌ای اتریش برای تصنیف عاطفی‌ترین، دراماتیك‌ترین و عالی‌ترین آثارش ـ گذاشتند. در بررسی یکی از کارهای صحنه‌ای او چنین شکایت شده است:

> موسیقی اوپرای **برادران دوقلو**[1] سرشار از نومایگی و بسیاری پاسازهای جالب، و کلامش درست است؛ ولی وقتی می‌بینیم احساسات تودهٔ ساده لوح روستایی با جدیت زایدالوصفی تفسیر شده‌اند ـ تازه اگر نگوییم ناشیانه ـ باعث خرابی یك موضوع کمیك می‌شود.... موسیقی کمیك، به نظر، هرگز از نزدیك غرق استفاده از کلمات نمی‌شود یا آهنگساز در جایی که مثلاً به درد اشاره می‌کند، به مدولاسیون پناه نمی‌برد[2]

به خیال این ذهن فئودالی، هرگونه ورود تودهٔ روستایی یا دهقانان به صحنه یا از طریق موسیقی مختص خودشان، الزاماً باید

1. *The Twin Brothers* 2. Deutsch, op. cit., p. 136.

«کمیك» باشد. منتقد یکی دیگر از آثار شوبرت می‌نویسد: «راستی، بیش درآمد پرده [آکت] سوم، چنان به موسیقی رقص همانند است که ادمی به ندرت می‌تواند شگفتی‌اش را پوشیده دارد، هر چند این قطعه چنانچه به شکلی دیگر اجرا شود بسیار زیبا است.»[۳] چهره‌هایی که در آثار آوازی و سازی شوبرت آفریده شده‌اند اعلام می‌دارند که به «تودهٔ سادله لوح روستایی» دیگر نباید به عنوان دلقك بلکه باید به عنوان انسانهایی نگریست که برای خودشان حق دوست داشتن و غصه خوردن دارند.

در وین، پس از سال ۱۸۱۵، مترنیخ[۴] و اتحاد مقدس ارتجاعی می‌کوشیدند پیگرد جهانی اعتقادات دموکراتیك را سازمان دهی کنند. پلیس، دوستان دانشجوی شوبرت را دستگیر کرد. شوبرت، این استاد بزرگ موسیقی آوازی، هرگز کار صحنه‌ای موفقیت آمیزی تصنیف نکرد؛ یك علتش این بود که نمی‌توانست اوپرانامه[۵] با ارزشی پیدا کند چون تئاترها شدیداً در زیر فشار سانسور بودند. تمام نمایشنامه‌ها می‌بایست به پلیس تحویل داده می‌شدند و اگر پاسخ هر اثری پس از پنج سال داده می‌شد، می‌گفتند نویسنده‌اش بسیار خوشبخت است. شوبرت از این نیروی اندیشه برخوردار بود که اشعار گوته[۶]، شیلر و هاینه[۷] را با ژرف بینی کم نظیری به آهنگ موسیقی در آورد. فضای خفه کنندهٔ ارتجاعی، دینی و سلطنتی، یکسره تا سال ۱۸۴۸ ـ و در واقع بدون وقفهٔ چندانی تا سدهٔ بیستم ـ ادامه یافت. این فضا که از لحاظ سانسور مستقیمش مؤثر بود، جهل و بی‌خبری محض از هر آنچه را که اجتماعی، سیاسی و تاریخی بود بر تمام اذهانی که در محیط آن روز پرورش می‌یافتند تحمیل می‌کرد.

«رمانتی سیسم» نامی کلی است که غالباً به تمام هنرهای دورهٔ

3. Ibid., p. 149.
4. Metternich
5. Libretto
6. Goethe
7. Heine

انقلاب می‌دهند، که دستاوردهای بزرگ رئالیستی نیز از آن جمله‌اند. این مکتب، برخوردی تخیلی با هنر است که ذهنی نیز می‌شود و نه فقط انقلاب بلکه دستگاه سانسور و ضدانقلاب را نیز منعکس می‌کند. گرایشهای «رمانتیك»، در جامهٔ گونه‌ای نارضایتی گنگ از الگوهای خشك اشرافی و کلیسایی که بر هنرها تحمیل می‌شد، پیش از سال ۱۷۸۹ خودنمایی کرد. «رمانتی سیسم» شکلهایی چون آرمانی کردن «تودهٔ ساده لوح»؛ علاقه به هنر اولیهٔ سده‌های میانه و هنر «گوتیك» که در آن صنعتگری تودهٔ مردم با نمودهای آزارندهٔ ظاهراً اسرارآمیز و در همان حال مذهبی و اولیه نشان داده می‌شد؛ و علاقه به هر چیز شگفت انگیز، بیگانه یا جادویی، حتی احیای آئین کاتولیك را به خود گرفت. بسیاری از رئالیستهای بزرگ و انقلابی، مانند بتهوون، گوشه‌هایی از شخصیت رمانتیك تخیلی نیز داشتند، گویی نمی‌توانستند راههای واقعی و عملی رسیدن به آزادی و ترقی را که با چنان اصالتی اعلام می‌کردند، تماماً ببینند.

پیشروی رمانتی سیسم پس از سال ۱۸۳۰ شدیداً تحت تأثیر موج ارتجاعی قرار گرفت که درآن بانکداران و کارخانه‌داران بزرگ دست اندر کار تحکیم قدرت خویش بودند و همه جا از نیروهایی می‌ترسیدند که در میان مردم عادی، دهقانان و طبقهٔ کارگر به حرکت در آمده بودند. در این دوره، رمانتی سیسم شکلهایی چون اشتیاق شدید به «آزادی» را گرفت که آزادی را در همه جا می‌جوید جز در دنیای واقعی ـ و بدین ترتیب این اشتیاقها را با شکلی عجیب و بیگانه بیان می‌کند یا به موضوعاتی مربوطشان می‌کند که نمی‌تواند به قدر کافی دارای چنین احساساتی باشد. و بدین ترتیب است که موضوعات، «نمادی» می‌شود، مانند غریقی که به پرکاهی می‌آویزد یا کسی که وسیله‌ای ناپایدار را برای بیان موضوعی «دشوار» برمی‌گزیند.

رمانتی‌سیسم شوبرت را می‌توان از احساسات غم انگیز بیان

شده در آثاری چون مجموعه‌های آوازی «دختر زیبای آسیابان»[۸] و «سفر زمستانی»[۹] که به قدر کافی در داستان احساساتی عاشق دلشکسته، بی‌یار و سرگردان توضیح داده نشده است، دریافت. آنچه از این مجموعه‌ها برمی‌آیدوجود بی‌قراری ژرفی در درون شوبرت و مردم اتریش است که او خود را سخت وابستهٔ ایشان می‌دانست و با آنان همدردی می‌کرد. فورانهای ناگهانی شورو هیجان در آثار سازی او نیز رمانتیك است؛ این فورانها از میان دل انگیزترین پاساژها اوج می‌گیرد و ناگهان فرو می‌نشیند. اما آنچه هستهٔ قدرت شوبـرت به شمار می‌رود، کیفیت رئالیستی اوست که در چهره‌های این جهانی و انسانی ملودی‌اش دیده می‌شود و سرشار است از حضور مردم و لذت اصیل از زندگی.

بتهوون در اواخر عمرش متوجه شد موسیقی‌اش که در آغاز به خوبی فهمیده می‌شد، دیگر به درستی اجرا نمی‌شود. «گروه خاصی از نوازندگان پیانو فورته چنین به نظر می‌رسیدند که گویی همزمان با کسب مهارت در کار با انگشتانشان، هوش و احساس‌شان را به نسبت از دست می‌دادند.» نه فقط نواختن‌شان خیلی تند بود بلکه خیلی بلند هم بود. هر جا که ارکستری نوازندگی می‌کرد به عنوان جایی «بـا بیشترین صداها»[۱۰] شناخته می‌شد. تالارکنسرت، تدریجاً اعتبارش را به عنوان جولانگاه ضد فئودالی اندیشه‌های نو از دست می‌داد و به مکانی تبدیل می‌شد که در آن ثروتمنـدان نوکیسـه می‌توانستنـد به دیگران نشان دهند که آنان نیز به اندازهٔ اشراف فئودال ثروتمندند و همچون آنان چندان علاقه و توجهی به دنیای واقعی ندارند. تفاوت در اینجا بود که این بار ناواقعیت می‌بایست با عباراتی بیان شود که در به قدرت رسیدن این طبقه با آن همراه بوده است، یعنی عظمت ظاهری

8. The Maid of the Mill
9. The Winter Journey
10. Schindler, op. cit., pp. 144—146.

اعلام این واقعیت و تظاهر به ستیز قهرمانانه. تالار کنسرت نیز تدریجاً در محدودیتهای یك بنگاه تجارتی گیر افتاد. مدیران تالارها آگهی کردن، بلیت فروختن و سود بردن از اجرای موسیقی موفق روز توسط تك تك نوازندگان را آسانتر از پای نهادن در دنیای اندیشه‌ها و بحثهای برآشوبنده یافتند. در نظر بتهوون، عظمت صدا کیفیتی بود که می‌بایست محترمانه با آن برخورد شود، آنهم فقط در زمانی که عظمت اندیشهٔ خودش اینگونه خطاب را مقتضی می‌دانست. اما در این دوره، از کل موسیقی، هر قدر هم که محتوای واقعی‌اش رقیق باشد، توقع عظمت داشتند. همه چیز از لحاظ گرایش می‌بایست قهرمانانه و از لحاظ موضوع، غیرواقعی و گنگ به نظر می‌آمد.

ارزش جدا کردن آهنگساز از اجراکنندهٔ همگانی، سریعاً باژگونه شد. آهنگساز از لزوم سرگرم ساختن تماشاگران به کمك تکنیك و بدیهه خوانیهایش «آزاد» شد ولی آن «آزادی» حکم یك زندان را پیدا کرد. «تفنن کار» پیانو و ویلن، تولیدکنندهٔ صداهای بزرگ و تأثیرات درخشان، پادشاه حاکم بر دنیای موسیقی شد، که از لحاظ درآمد پولی به مراتب از آهنگساز جلوتر افتاده بود و برای شنوندگانش مراسمی ظاهراً قهرمانانه اجرا می‌کرد که در آن صداهای موسیقایی ـ محتواشان چندان اهمیتی نداشت ـ در برابر چشمان ایشان با عرق جبین و کدّ یمین آدمی بازآفرینی می‌شدند. نیکولو پاگانینی[11] (۱۷۸۴ـ۱۸۴۰) ویلنیست ایتالیایی، در برابر شنوندگان، سه تا از زه‌های ویلنش را می‌برید تا به آنان نشان دهد که با زه تنهای چهارم چه شاهکاری می‌تواند بزند. یکی از برنامه‌های مختص فرانتس لیست[12] (۱۸۱۱ـ۱۸۸۶)، نخستین کنسرت پیانیستِ بزرگ، در زیر بار سنگین «فانتاسیاها»ی همراه با آریاهای برگرفته از اوپراهای توده‌ای آن روز نمی‌توانست کمر راست کند، گویی اجراکنندگانش

11. Niccolo Paganini 12. Franz Liszt

دست اندر کار بازآفرینی تمام صداهای تفننی گیج کنندهٔ ارکستر و خوانندگان بر روی هم بودند.

پاگانینی و لیست آهنگسازانی بسیار با استعداد بودند. مخصوصاً لیست در یك زمینه که می‌توان عنوان اندیشه‌های نوین دربارهٔ صدا و متن موسیقی نامید بسیار پرکار بود ـ «پوئم سنفونیك»، که قطع رابطه با «موسیقی ناب» گذشته را اعلام کرد؛ قطعهٔ امپرسیونیستی پیانو، مختص مناظر و صداهای طبیعت؛ کنسرتوی یك موومانی؛ آثاری چون راپسودیهای مجار، که آشکارا سرشار از روحیهٔ ملی بودند. تمام این «نوآوریها» را با سازهای برنجی کمتر، می‌شد در برخی از آثار استادان پیشین مانند بتهوون و شوبرت نیز یافت. لیست را می‌توان نخستین موسیقیدان در گروه «مدرنیستها»یی دانست که عنصری را از پیکر استوانه‌ای موسیقی رئالیستی بسط می‌دهند و آن را اختراع یا انوانسیون تازه‌ای می‌نامند. «نوآوری» بتهوون، یعنی همینکه می‌گفت هر آنچه در یك قطعهٔ کنسرت نواخته می‌شود باید برای شنونده قابل فهم باشد، با صریح و احساسی کردن همه چیز، به صورت عامیانه درآمد. هر تم موسیقایی، اعم از آواز توده‌ای یا صدای آهی خوش آهنگ، می‌بایست به لباس صدایی قهرمانانه مزین شود. کنسرتو برای تك نواز پیانو یا ویلن و ارکستر به نوعی سنفونی تقلیدی یا پوئم سنفونی تبدیل شد که در آن تضادهای عاطفی کار بتهوون جایشان را به پیکار پر دامنهٔ صداها بین تکنواز از یك طرف و ارکستر از طرف دیگر داد.

قدرت موسیقی پیانوی فردریك شوپن[۱۳] (۱۸۱۰ـ۱۸۴۹) از زبان ملودیك ویژه‌ای که وی از آوازها و رقصهای سرزمین بومی‌اش لهستان آموخته بود، مایه می‌گرفت. این زبان ویژه نه فقط قطعه‌هایی را در برمی‌گیرد که عنوان رقص دارند، مانند مازورکاها[۱۴] و

13. Frederick Chopin 14. Mazurkas

پولونزها[15]، بلکه همهٔ کارهای دیگرش از جمله نوکتورن‌ها[16]، بالادها و کنسرتوها را نیز شامل می‌شود. موسیقی او حالت رمانتیك «آواز بی‌کلام» را داشت، و احساس تند میهن دوستانه‌اش که وی با چنان مهارت و لطافتی بیان می‌کرد، به نظر می‌رسید که نه از دنیای خارج بلکه «از ژرفای دل» سرچشمه می‌گیرند. از طریق آثار او، زبان ویژهٔ موسیقی ملی لهستان بخشی از هنر جهان شد و در همان حال، ساخته‌هایش به میراث ملی و محبوب مردم سرزمین مادریش تبدیل شد. او با واداشتن پیانو به «آواز» خواندن ـ کاری که پیش از وی صورت نگرفته بود ـ تکنیك آهنگسازی برای پیانو و اجرای آن با پیانو را دگرگون کرد. در دوران محبوبیت این تکنیك به عنوان گونه‌ای از کنسرت پیانوی «جهان وطنی»، ویژگیهای ملی موسیقی او رو به تباهی نهادند. شکل تازه‌ای از اجرا رواج یافت که بدیهه نوازی را در قیافه‌ای دیگر ـ شامل «تفسیرها»یی از موسیقی او و آهنگسازان دیگر ـ به میان آورد که همچون حلقه‌ای از کش، انقباض و انبساط می‌یافت تا با احساسات اجرا کننده در آن لحظه جور درآید. منتقدان، تدریجاً تقصیر احساسی بودن اینگونه اجراها را به گردن شنوندگان «غوغا»یی انداختند، هر چند آن غوغایی که مخاطب این موسیقی بود از ثروتمندان و لقب داران اروپا تشکیل می‌شد.

بسیاری از موسیقیدانان بزرگ و با استعداد، حقیقتاً غولهای گذشته ـ بویژه بتهوون ـ را می‌پرستیدند و می‌کوشیدند به سنت پرشکوه آنان ادامه دهند. ولی آهنگسازان بورژوایی، این دستاورد را فقط دستاوردی برای موسیقی می‌دانستند نه دستاوردی که برای رسیدن به آن در زندگی اجتماعی نیز پیکارهایی صورت گرفته است. دو وظیفهٔ بزرگ آهنگساز عبارت بود از تصنیف آوازها و رقصهای گوناگون برای استفادهٔ مردم، و ارائهٔ اندیشه‌هایی در زمینهٔ تجربه‌های

15. Polonaises 16. Nocturnes

موسیقایی در سطح عالی حماسی، دراماتیك و پهلوانی. بازار، به هر دو وظیفهٔ یاد شده دست انداخت و کژیهایی در آنها پدید آورد: یکی را به کارخانه‌ای صنعتی و دیگری را به سیرك آکروباتیك تبدیل کرد. اما آهنگساز بورژوایی، مایل بود این حالت امور را چنانکه گویی به طرزی اسرارآمیز و تا ابد مقدر شده است بپذیرد، همچنانکه مغازه دار ورشکسته رقابتها و بحرانهایی راکه باعث خانه خرابی خود وی شده بود می‌پذیرفت. ناشر و مدیر کنسرت به نظر آهنگساز در حکم انسانهایی «بی‌فرهنگ» بودند. سراسر جهان پر از آدمهای «بی‌فرهنگ» بود. حتی مردم عادی به چشم او آدمهایی «بی‌فرهنگ» می‌آمدند، هر چند آنها به قدری که مسئول تقلب در نان بودند مسئول تقلب در موسیقی نبودند. سرنوشت هنرمند چنین رقم زده شده بود که همیشه «نابغه‌ای کج فهمیده»، و همیشه «جلوتر» از تودهٔ مردم باشد. او با صدور بیانیه‌های آتشین و آختن اسلحه‌اش، از رزمگاه واقعی بیرون می‌رفت. تجربه‌هایی که او بر موسیقی‌اش می‌افزود، نتیجهٔ عذاب ذهنی و اشتیاق شدید خودش بودند؛ او تماس با دنیای مردم، دنیای قهرمانی، دراماتیك و واقعی را از دست داده بود. هنر موسیقی، دو بخش شده بود. در یك طرف آوازها و رقصها و قطعات کنسرت نمایشی تولید شده برای تودهٔ مردم، با تظاهر به لذت بردن از زندگی و نمایش برون گرایانهٔ قدرتهای انسان بود. اینها تماماً ظاهری فهمیدنی و قهرمانانه داشتند، ولی فقط تقلیدی سطحی از آوازها و هنر سنفونیك انقلابی و بزرگ بودند، مانند تقلید تقویمی از نقاشی دورهٔ رنسانس. از طرف دیگر، موسیقی جدی، با نیرو گرفتن از دستاوردهای بزرگ گذشتهٔ هارمونی و گشتن به دنبال «احساسات حقیقی»، مسیر عقب نشینی از واقعیت را در پیش گرفت.

این آهنگسازان رمانتیك اولیه، بخشی از نیروی آفرینشگرانهٔ بزرگ را دارند و احساسات صمیمانه و حتی درد و رنج هراس آور

انسانی را بیان می‌کنند. ذهنی که در موسیقی آنان مجسم می‌شود کمتر اجتماعی و بیشتر درون گرای است. حتی ساختار موسیقی اینسان ضعیف‌تر می‌شود زیرا استخوان بندی بنیادی تقابلهای دراماتیك در پیش‌پای موومان یك خطی ناپدید می‌شود و بافت عاطفی سرشاری احساسهای ذهنی را مجسم می‌کند. دیگر اثری از گنجینهٔ تصویرهای متنوع انسانی که از دنیای واقعی گرفته شده باشند نیست، بلکه کنکاش پیوستهٔ خود و کوشش همواره بی‌ثمر برای حل تضادهای درونی در میان است؛ زیرا سرچشمه‌های این تضادها را در همه جا می‌جویند جز در واقعیتهایی که زایندهٔ آنهایند. آنها طوری با بی‌فرهنگی بازار مبارزه می‌کنند که شیوهٔ مبارزه‌شان نیز بورژوایی، فردگرایانه و رقابت آمیز است. داستانی که هکتور برلیوز[۱۷] (۱۸۰۳ـ۱۸۶۹) رمانتیك بزرگ فرانسوی گفته است، نشان می‌دهد که روحیهٔ کالایی و بازاری، چگونه تا ژرفای وجود آهنگسازان سرایت کرده بود:

> به هنگام اسب سواری در نزدیکی رم به همراه فلیکس مندلسون[۱۸] [۱۸۰۹ـ۱۸۴۷] بود که به او گفتم خیلی در شگفتم از اینکه هیچ کس اسکرتزویی براساس شعر کوچك و درخشان «ملکه مب» اثر شکسپیر توصیف نکرده است. او نیز مانند من در شگفت شد، و من بیدرنگ تأسف خوردم از اینکه این اندیشه را با او در میان نهاده‌ام. چندین سال بعد، از این می‌ترسیدم که خودش این کار را کرده باشد.[۱۹]

برلیوز خودش را در عالم موسیقی، آهنگسازی انقلابی می‌دانست. هیلر[۲۰] دوست وی درباره‌اش چنین نوشته است: «او به

17. Hector Berlioz
18. Felix Mendelssohn
19. Hector Berlioz, Memoires, p. 142, N.Y., 1932.
20. Hiller

کسی جز شکسپیر، گوته و بتهوون احترام نمی‌گذاشت. او با تمام میثاقها سر جنگ داشت.»[۲۱] چنان زندگی می‌کرد که گویی دورادورش را گرگها گرفته‌اند. او می‌کوشید در ساختن آثار سنفونیکِ به یادماندنی‌تر و با شکوه‌تر از لحاظ صدا، از بتهوون نیز «جلوتر» برود و پاره‌ای داستانها، نمادها، واژه‌ها و برنامه‌های ادبی به همهٔ این آثار بیفزاید. در کار او، ضعف «شعرآهنگ» یا نثری سازی بر روی عنوان یا داستانی ادبی، به خوبی دیده می‌شود. مسأله، برخلاف آنچه بسیاری از منتقدان منزه طلب می‌پندارند بر سر شعر آهنگ یا «موسیقی برنامه‌ای» نیست، بلکه بر سر نوع «برنامه»ای است که به کار گرفته می‌شود، زیرا همین برنامه، غالباً کاری از اینگونه را از کاری متعلق به «موسیقی ناب» فهمیدنی‌تر می‌کند. شنونده می‌تواند هر رویداد جزیی موسیقی را به داستانی مربوط کند، ولی در اینجا نیز این پرسش پیش می‌آید: معنی این داستان چیست؟ تمهای ادبی برلیوز نمادهای رمانتیکی نمونه‌وار و غیرواقعی برای یك ناآرامی واقعی‌اند: آن راهزن زمینی، دریایی، سرگردان تنها، نشئه، عاشق از جان گذشته، فاوست و شیطان، آن «آخرین قضاوت». نبوغ او را، با آن جهتگیری ذهن گرایانه‌اش، بهتر از همه می‌توان در خطوط ملودیك فوق‌العاده طولانی و قوسدارش، که همانند تمرکز یابی اشتیاق شدید رمانتیك است، مشاهده کرد. اینگونه ملودی، بر شیوهٔ دستکاری وی در فرم سنفونیك نیز تأثیر می‌گذارد. هایدن، موتسارت و بتهوون با آفریدن بخشهای دقیقاً تعیین شده در کنتراستهای شدید، که حرکتی رو به جلو در شبکهٔ تأثیر متقابل تضادها بود، درامی حقیقی به سبك «کلاسیك» پی ریزی کرده بودند. اما سبك «رمانتیك» و «باز» برلیوز بر جریان پیوسته و موج گونهٔ شدت اوج گیرنده و فروکاهنده متکی است، نه بر ستیز دراماتیك واقعی. تصور ذهنی درام به کمك درخشش

21. Ibid., p. 103.

رنگها و تداعی‌های متغیر ادبی، ایجاد می‌شود. موسیقی حقیقتاً متکی بر الهام برلیوز، دستیابی وی به جنبهٔ تازه‌ای از حساسیت درونی را به بهای از میان بردن گستردگی آثارش، نشان می‌دهد. یك زندگی درونی و اندیشهٔ ثابت، در آثار پیاپی او نمودار می‌شود، هر چند در زمانی دیگر آن را به عاشقی جوان، به هارولد[۲۲] از شخصیتهای آثار بایرون[۲۳] در ایتالیا یا به رمئو از شخصیتهای آثار شکسپیر منسوب می‌کند که از رؤیاهای عاشقانه در عذاب است.

روبرت شومن[۲۴] (۱۸۱۰ـ۱۸۵۶) مانند یوهانس برامس که پس از وی آمد، از مسألهٔ دستاوردهای درونی همراه با لطمات جدی در گستردگی و دامنهٔ آثار، آگاه بود. ولی او نمی‌توانست کاری در این زمینه انجام دهد و بخش بزرگی از موسیقی ظریفش را به فرمهای کوچکی نوشت که توأم نواخته می‌شدند. این فرمها حالت یادداشتهای روزانهٔ خصوصی کسی را دارند که شنوندگان، سهواً می‌خواندندش. او دربارهٔ موسیقی و نوشته‌های انتقادیش طوری می‌اندیشید که گویی محصول کار دو شخصیت‌اند که در درونش به پیکار برخاسته‌اند. او دو نام فلورستان[۲۵] و ائوزبیوس[۲۶] ـ یکی بی پروا و دیگری خیالی ـ را به این دو شخصیت داد. بدینسان، سرچشمهٔ ستیز به نظر او نه در زندگی واقعی بلکه «از درون قلب» است. همچنانکه در مورد بسیاری از رمانتیکها دیده شده است، بلوغ او نیز باعث تحلیل تدریجی شجاعتش شد. آثار پیانویی و آوازهایی که در فاصلهٔ بیست تا چهل سالگی تصنیف کرده بود، شاید زیباترین موسیقی باشند، و بسیاری از آنها احساسات جسارت آمیز او را که در اثر مهرورزی و عشقش به کلارا شومان[۲۷] برانگیخته شده بودند، منعکس می‌کنند. این آثار، در همان حال، چکیده‌ای از تندی ترسهای وصف ناپذیر و تمام تجلیات

22. Harold
23. Byron
24. Robert Schumann
25. Florestan
26. Eusebius
27. Clara Schumann

قهرمانانهٔ فردیتش در برابر جامعه‌ای هستند که به نظرش سراپا ناسازگار می‌نمود.

برلیوز و شومان، هر دو، با مکتب نقد موسیقی در روزگار خویش ـ که در درونش ارتجاع سیاسی به شکل‌دگمهایی در خصوص «سبك درست»، و «سلیقه» سنگر گرفته بود ـ دست به گریبان شده بودند. اینان، هر دو، خودشان از منتقدان بزرگ موسیقی شدند. شومان به «بی‌فرهنگان» تاخت و از هر استعداد نوخاسته‌ای فروتنانه استقبال کرد. شوپن و برامس از جمله «کشفهای» او بودند. برلیوز برای تأمین هزینهٔ زندگیش و نیز برای دفاع از خودش، با روزنامه‌ها همکاری می‌کرد. می‌گفت: «چون مطبوعات، تا حدی، با ارزش‌تر از نیزهٔ اخیلوس است؛ و نه فقط گاهگاهی می‌تواند زخمهایی را که خودش زده ا ست شفا دهد بلکه در حکم سلاحی تدافعی برای شخصی است که از آن استفاده می‌کند.»[۲۸] لیکن در درون شدت تب آلود این رقابتهای انتقادی، گوشه‌ای از ناواقعیت وجود دارد، گویی آنان دست اندر کار نبردی نبوده‌اند که در درون جامعه جریان دارد بلکه این احساسهایی را که از ستم واعتراض داشتند به دنیای کمال مطلوب هنر منتقل می‌کردند.«ترقی» صرفاً به معنای نابود کردن میثاق موسیقایی قدیم و استقبال از حرکت هارمونیك پیشرونده و «جسارت آمیز» مطرح شد.

برلیوز، این دشمن سوگند خوردهٔ میثاقها، در سالهای جوانیش هوادار سخت و سفت انقلاب ۱۸۳۰ بود و به انقلاب ۱۸۴۸ با چشمانی وحشت زده می‌نگریست و فریاد می‌زد: «در این لحظه، جمهوریخواهی، همچون غلطکی پهناور، از روی صورت قارهٔ اروپا می‌گذرد. هنر موسیقی که از مدتها پیش به احتضار افتاده بود، اکنون مرده است.»[۲۹] جمهوری جدید فرانسه، به استعدادهای برلیوز ارزش

28. Ibid., p. 217.

29. Ibid., p. xi.

قائل شد ولی وقتی این جمهوری سرنگون شد، برلیوز یك پلك هم برایش نزد و با طیب خاطر به خدمت لوئی نابلئون امپراتور در آمد. شومن که آثارش بازتابی از احساسات انقلابی سالهای ۱۸۳۰ـ۳۹ با مارشهای تکان دهندهٔ «داویدس بوند لر در برابر بی‌فرهنگان»[۳۰] بود، همچنانکه در **کارناوال**[۳۱] می‌بینیم، چند «مارش سنگربندی» نوشت و رویدادهای سال ۱۸۴۹ را در آنها منعکس کرد. ولی در همان زمان، گرفتار نوعی بیماری مغزی بود، که سرانجام باعث مرگش شد. موسیقی او که در مقایسه با موسیقی برلیوز شکوه و زرق و برق کمتری دارد، روحیهٔ عشق جویانه و استقرار روابط صلح آمیز میان انسانها را که باعث نزدیکی رمانتی سیسم به قلب آدمی می‌شود، ژرفتر از او بیان کرده است.

30. Davidsbundler against the Philistines

31. *Carnaval*

Enkido Parse

فصل هفتم

ارتجاع در زندگی، «ترقی» در هنر

«موسیقی انقلابی» فقط می‌تواند به معنی موسیقی‌ای باشد که به کند و کاو در مسائل مطرح شده از سوی جامعه می‌پردازد، دربارهٔ آنها می‌اندیشد و بدینسان هنر را تا سطح تازه‌ای از رئالیسم ارتقا می‌دهد. آهنگسازی که چنین می‌کند، در همان حال، در می‌یابد میراثی که از راه فرم و تکنیك موسیقی به وی رسیده، نارساست. او باید این میراث را از نو شکل دهد و جلوتر ببرد. آفریده‌های تازهٔ وی در مقایسه با میراثی که به کار می‌گیرد، ممکن است انگشت شمار باشند ولی هر یك از اینها به نوبهٔ خود اثری ژرف و برانگیزاننده و گامی به پیش در تقویت نیروی بازتاباندن زندگی توسط موسیقی است.

اینگونه ترقی، همان چیزی نیست که تقریباً از سالهای ۱۸۳۰ـ۳۹ به بعد در موسیقی بورژوایی به عنوان «نو» و «مدرن» معرفی شده است. این بدان معنی نیست که موسیقی مزبور فاقد عنصر زیبایی و نوآوری است. مثلاً آثار شومن، برلیوز و لیست، سرشار از احساس ژرف و زیبایی‌اند. اما این هنر به طور کلی، از لحاظ فرم و تکنیك، تا سطح نازلی از رئالیسم سقوط کرده است. نیروی آن برای بازتاباندن تمام و کمال زندگی و انتقال اندیشه‌ها تباه شده است. ذهنیتی که در ورای آن قرار دارد، رقیقتر است زیرا جنبهٔ اجتماعی ضعیف‌تری دارد؛ این هنر، حاصل گونه‌ای از هنروری است

که روز به روز از پرداختن به مسائل زندگی و مبارزه در دنیای واقعاً موجود فاصله می‌گیرد.

این هنر، سخنگوی «انسان کامل» نیست. در همان حال با اعلام «سرنگونی انقلابی» تمام فرمها و میثاقهای موسیقایی پیشین همراه است. اعلام چنین ادعاهایی خود نشانه‌ای از انحطاط است، زیرا بدون احاطه یافتن بر بهترین و رئالیستی ترین دستاوردهای گذشته، ترقی و اقعی نمی‌تواند امکان پذیر شود. از میدان راندن گذشته، یا تظاهر به آن، نیز هنر موسیقی را تضعیف می‌کند. این نیز حقیقت دارد که استادان براستی مترقی گذشته، مانند دوفه، باخ، موتسارت، هایدن، بتهوون و شوبرت در روزگار خودشان هرگز به نظر نمی‌رسید که مانند لیست و واگنر که پس از ایشان آمدند، «مدرن» باشند. برعکس، آنها همچون هنرمندانی پا به میدان گذاشتند که موسیقی را مردمی ـ و حتی به گفتهٔ برخی از منتقدان «عوام پسند» ـ کردند. با آنکه میان آنها و متظاهران به داشتن مقام داوران موسیقی مشکلاتی وجود داشت، ولی شنوندگان آثارشان منظور ایشان را با دشواری نسبتاً کمتری می‌فهمیدند. اما در روزگار ما، هنرمند «مدرن» باید به «جلوتر» بودن از روزگار خودش تظاهر کند؛ و حقیقت اینست که هنرمند مزبور نمی‌تواند با شنوندگان آثارش روابط درستی برقرار کند.

در جنبشهای انقلابی سال ۱۸۴۸ طبقهٔ کارگر به عنوان نیرویی مستقل و فداکارترین در راه استقرار جمهوری و دموکراسی، که با کل زیربنای استثمارِ کار توسط سرمایه درگیر شده بود، پا به میدان گذاشت. مبارزات این نیرو در برابر حکومت پادشاهی و اُلیگارشی و استقرار حکومت قانونی، به نظر می‌رسید که نخست در فرانسه، آلمان و اتریش پیروز شده است. ولی همچنانکه انگلس نوشته است: «همان پیروزی این طبقه، بورژوازی تمام کشورها را چنان به لرزه در آورد

که گریختند و در آغوش ارتجاع پادشاهی ـ فئودالی تازه سرنگون شده پناه جستند.»[1] در فرانسه به کارگرانی که پیکار پیروزمندانه برای استقرار حکومت جمهوری را رهبری کرده بودند، وعدهٔ حق رأی همگانی و مشاغلی در امور اجتماعی داده شد و سپس خلع سلاح شدند. آنگاه، وقتی گارد ملی ناز پرورده و ضد کارگری سازمان یافت، کارگران از کارهاشان اخراج شدند، دست به شورش زدند و سپس تیرباران شدند. نتیجه آنکه خود جمهوری، به دست ماجراجویی به نام لویی ناپلئون شکار شد و نامبرده خودش را در سال ۱۸۵۲ امپراتور فرانسه نامید. در سالهای ۱۸۴۸ و ۱۸۴۹ طغیانهای دموکراتیك، شهرهای برلین و وین را فرا گرفت. اما در اینجا نیز ضعف طبقهٔ متوسط، که از تحکیم پیروزیهایش می‌ترسید، سبب درخون غلتیدن این طغیانها شد؛ و وعده‌هایی که شاهان و وزیران وحشت زدهٔ ایشان برای استقرار قانون داده بودند، بی‌درنگ پس گرفته شدند. والت ویتمن در شعر«اروپا ـ هفتاد و دومین و هفتاد و سومین سالهای این ایالتها» چنین گفته است:

مردم از درنده خویی شاهان نهراسیدند.
ولی شیرینی ترحم، انهدامی تلخ ببار آورد، و شاهان وحشت زده، بازگشتند،
هر یك با ملتزمین، جلادان، کشیشان و مالیات بگیران،
سربازان،اربابان، زندانبانان و چاپلوسان خویش باز می‌گردد....
در این حال، جسدها در گورهای نو آرمیده‌اند، جسدهای جوانان غرقه در خون،
طناب چوبهٔ دار سخت کشیده است، گلوله‌ها در پروازند و آفریده‌های قدرت با صدای بلند می‌خندند....

1. Introduction by Frederic Engels to Karl Marx, *The Class Struggles in France*, p. 13, N.Y., n.d.

با وجود این نابودی، ویتمن به آینده امیدوار بود:

از گورِ کشتگانِ راهِ آزادی، جز بذرِ آزادی نمی‌روید، تا آن نیز بذری دهد،
که بر بال بادها تا دور دستها برسد و دوباره بروید، و باد و باران و برف بر بار ترش کنند...

لیکن از ویژگیهای جریان اصلی موسیقی بورژوایی این بود که از اشتیاقهای دموکراتیک مبهم سالهای ۱۸۳۰ ـ ۳۹ و ۱۸۴۰ ـ۴۹ دست برداشت، «آزادی» را فقط مقوله‌ای درونی دانست و در دنیای برون به خدمت ارتجاع در آمد. همچنانکه آهنگسازان از دنیای واقعی زندگی و مبارزه دست برمی‌داشتند مسائل سبك و فرم موسیقی نیز با حالتی خشمگینانه مطرح و بررسی می‌شد. آیا موسیقی باید «ناب» باشد و آیا باید کلام، داستان و «برنامه» داشته باشد؟ آیا سنفونی، فرمی بزرگتر از اوبرا است یا آنکه «از مد افتاده» است؟ آیا از آوازهای مردمی باید در تصنیف موسیقی استفاده شود یا آنکه استفاده از آنها نشانهٔ گرایش عامه پسندانه است؟ آیا موسیقی باید خوش آهنگ باشد یا آنکه باید از ملودی دست بردارد و به پیوندهای هارمونیك بچسبد؟ به این گونه پرسشها نمی‌توان پاسخی داد زیرا آغاز بحث از اینجا، کاری نادرست است. دستارودهای استادان بزرگی چون باخ، موتسارت، بتهوون و شوبرت که با هر فرمی ـ ساده‌ترین و پیچیده‌ترین ـ با کلام یا بی کلام کار می‌کردند و کار هر یك به کمك کار دیگری می‌آمد، این روند قرار دادن یك بخش موسیقی در برابر بخش دیگری از آن را به کاری مسخره تبدیل کرد. اما استدلالهای خشمآگینی که تودهٔ مردم چیزی برای گفتن در آنها نداشتند، نشان می‌دهد که هرگاه هنر از مسائل واقعی زندگی اجتماعی جدا بیفتد و هرگاه به این مسألهٔ بنیادی توجه نشود که هنر ـ با هر شکلی که

داشته باشد ـ چگونه می‌تواند زندگی را به بهترین وجه ممکن منعکس کند، چه وضعی پیش خواهد آمد. گریز از واقعیت، نه به زندگی و هنر صلح آمیز و آرام بلکه به خشونت بیشتر می‌انجامد. درست همانسان که زیبایی‌شناسی در اثر تضادهای لاینحل از هم می‌گسلد، مضمون نیز به مضمونی سرشار از بدبینی و خشونت و بر روی هم آزارنده تبدیل می‌شود زیرا این بار به نظر می‌رسد که این توفانها «از درون» برمی‌خیزند.

ریشارد واگنر (۱۸۱۳ـ۱۸۸۳) در جنگهای خیابانی سال ۱۸۴۹ درسدن[2]، شرکت کرد و مجبور شد از آلمان بگریزد. او خودش را خیلی زود به زندگی در کنار قدرتهای «موجود» عادت داد، نزد لویی ناپلئون امپراتور فرانسه چاپلوسی کرد و خودش را تحت الحمایهٔ پادشاه جوان و نیمه دیوانهٔ باواریا قرار داد و از سوی مقامات آلمانی بخشوده شد. پس از سال ۱۸۷۰ که اتحاد آلمان در دوران حاکمیت ارتجاعی ترین نیروها ـ خاندان پروسی هو هنزولرن[3] و کارخانهٔ کروپ[4] در پشت سر آن ـ بر زندگی اجتماعی این کشور به دست آمد، واگنر به طور غیررسمی بزرگترین موسیقیدان این امپراتوری جوان شد. زندگی خود واگنر نمونه‌ای از روحیهٔ رقابت خانمان براندازانهٔ بورژوایی به علنی‌ترین و حادترین شکل بود. مشت او در برابر هر انسان دیگری که احتمال می‌داد دشمن بالقوه‌اش باشد، برافراشته بود.او نزد فرانسویها چاپلوسی کرد و سپس در شکست آنان به دست آلمانیها به خود بالید. نظر لطف موسیقیدانان بزرگ یهود را به خود جلب کرد و سپس با شریرانه‌ترین زبان نژادپرستانه و یهودستیزانه بر ایشان تاخت.

هنر او که وسیعاً از آوازهای شوبرت، فانتاسیاهای شومن، سنفونیهای برلیوز و شعر آهنگهای لیست متأثر بود، با نمایاندن خود

2. Dresden 3. Hohenzollerns 4. Krupp

به عنوان هنری به مراتب «انقلابی»تر که جانشین تمام فرمهای پیشین موسیقی شده است، موسیقی مربیان و استادانش را به عقب صحنه راند. اندیشهٔ جدید می‌خواست هر آنچه را پیش از آن در موسیقی انجام شده بود در هم آمیزد و در لباس فرم واحد اوپرا عرضه کند. او غرش کنان می‌گفت موسیقی باید «وسیله ای برای رسیدن به هدفی» باشد و هدف نیز «درام» است. اما درام وسیلهٔ رسیدن به کدام هدف بود؟ چه رابطه‌ای با زندگی داشت؟ در اوپرا، واگنر از تجسم انسانها و روابط اجتماعی به شکل چهره‌های انسانی در آواز، دوری گرفت. همه چیز، در مقایسه با هر آنچه پیشتر دیده یا شنیده شده بود، غول آساتر و از لحاظ جاذبهٔ حسی، بر آشوبنده‌تر بود. اوپراها طولانی‌تر، ارکسترها دوبرابر اندازهٔ معمول، آواز خواندن با صدایی بلندتر، و منظرهٔ صحنه با شکوه‌تر بود. اما این تکنیکهای نو فقط موجب برآشفتن حواس تماشاگران و شنوندگان می‌شد. موسیقی واگنر به جای «سخن گفتن» با شنونده دربارهٔ زندگی، می‌کوشید جای زندگی واقعی را بگیرد، به محیطی نو تبدیل شود، و زندگی را همانند موسیقی کلیساهای سده‌های میانه در فضایی دربسته محصور کند.

واگنر یکی از استادان بزرگ هنر موسیقی بود که از نبوغش برای دور کردن این هنر از رئالیسم و کشاندنش به سوی ناتورالیسم، یعنی از ساختار مبتنی بر اندیشهٔ منطقی به تجزیهٔ ساختار متکی بر منطق گریزی، استفاده کرد. این زوال فرمهای نیرومند و روشن ساختاری که تعادلی ارگانیك میان حالت درونی وبرونی ایجاد می‌کردند، توسط برلیوز با تجدید نظر رمانتی سیستی‌اش در سنفونی و توسط شومان بازنجیره‌های خوش ترکیبِ ساختارهای کوتاه، آغاز شده بود. واگنر با این توهم که تجزیه و ترکیب ساختاری و حرکت در جهت منطق گریزی به مثابه پیشرفتی «به سوی آینده» تلقی خواهد شد، این وضع را تشدید کرد. خط آوازی و ملودیك واگنر، به طرز

نمایان، آوازی ـ گفتاری شد، خطوط کرانی ثابت و تصویرهای مشخص انسانی‌اش را از دست داد، این برگشت به عقب را با پیشرفت بزرگی در خوش ترکیبی، ظرافت و جریان حرکت هارمونیك پوشانید و تأکید درونی را تشدید کرد.

این آواز ـ گفتار، که فی‌نفسه حرکتی از رئالیسم به سوی ناتورالیسم بود، با ظاهری از زیباترین تجسمات ناتورالیستی باد، آب، آتش، رعد و برق و تاخت اسبها آراسته شده بود. اینکار مستلزم تسلط همه جانبه بر طنین و هارمونی بود. ولی ناتورالیسم، اندیشه را تا سطح احساس بی‌واسطه پایین می‌آورد و از هر گونه تعمیم منطقی یا اندیشهٔ واقعی روشنگرانه دست برمی‌دارد؛ همچنانکه خود آواز ـ گفتار، ضمن تأکید بر هر کلمه با حداکثر ظرافت، از باز آفرینی شخصیت سخنگو به شکل موسیقایی دوری می‌گیرد.

گام بزرگی که واگنر در زمینهٔ حساسیت موسیقایی برداشت بازتاباندن جنبه‌های غیرمنطقی‌ذهن بود. اینکار با استفاده‌ای‌که‌او از «لایت موتیفها» یا تم‌های موسیقایی پیوسته با افراد و حوادث روی صحنه به عمل می‌آورد و دایماً با الگوهای متنوع و جابجا شونده تکرار می‌شدند و خاطرات گذشته را در ذهن شنوندگان زنده می‌کردند، تشدید می‌شد. این لایت موتیفها به «نهر» خارق‌العادهٔ «شعور» و احیای استادانهٔ روندهای اندیشه به مثابه جانشینی برای ارائهٔ مضمون اندیشهٔ واقعی و نقطهٔ اوج و نتایج اندیشه شباهت داشتند.

در درامهای او نیز به استثنای کمدی **استادان خواننده**[5] که در آن به یك جامعهٔ شناختنی و روابط انسانی معتبر برمی‌خوریم، گونه‌ای از بدوی گرایی مدرن دیده می‌شود. این بدوی گرایی به معنی بازگشت به واقعیتهای زندگی اولیهٔ آدمی نیست بلکه به معنی کاربست دگرسانی از نمادپردازی اولیه به عنوان تنها ابزار نارسایی

5. *The Mastersingers*

است که برای کند و کاو در زندگی جدید در اختیار هنرمند قرار دارد. نمادها و توتم‌های «جادویی» انسان اولیه در حکم نیروهایی بودند که جامعه در تلاش برای مهار کردن نیروهای مهار نشده و اسرارآمیز طبیعت آفریده بود. هنرمند که با نیروهای اسرارآمیز جامعهٔ بورژوایی روبرو شده بود، این نمادهای انسان اولیه را از اعماق گذشته بیرون می‌کشد، و آنها نیز دیگر جنبهٔ اجتماعی ندارند بلکه ظاهراً جنبهٔ روانی دارند و نمایندهٔ نیروهایی «ناشناختنی»اند که در درون ذهن آدمی با یکدیگر می‌جنگند. اینکار به معنی دست برداشتن از تلاش برای کشف نیروهای واقعی پدید آورندهٔ این آشفتگیهای ظاهراً روانی است. اینکار نتیجهٔ از هم پاشیدگی روابط آگاهانهٔ اجتماعی میان فرد بورژوا و وجود انسانی وی است. هر آرزوی آدمی با موانعی غلبه ناپذیر روبرو می‌شود، انسانها هرگز نمی‌توانند یکدیگر را بشناسند،عشق نیرویی مهارناپذیر است و تمام رویدادها نتیجهٔ تصادف، نفرینهای اسرارآمیز، باطن و «تقدیر» هستند. در رویای بورژوایی «آزادی» و قدرت، قهرمانان مرد، موجوداتی پرخشاگر، خرفت و بدوی‌اند که چهار نعل از تمام موانع می‌گذرند، دور دورشان را دشمنان بدخیم گرفته‌اند ولی زنان بر همهٔ آنها پیروز می‌شوند و سرانجام از «سرنوشت» برگشت ناپذیر شکست می‌خورند. زن زنان به عنوان الهه‌های زنده ستایش می‌شود، ولی در زندگی وظیفه‌ای جز خدمت به مرد برایشان وجود ندارد؛ وقتی «قهرمان» می‌میرد، زنان نیز چاره‌ای جز مردن ندارند.

منابع اسطوره‌ای، دقیقاً بازتابی از ایده ئولوژی مورد نیاز امپراتوران و گروههای آلمانی‌اند، زیرا با استفاده از اینها می‌توانندعملیات نظامی واقعی خود را در لفاف عبارات پوشیدهٔ سرنوشت «نژاد» آلمانی و پوشش ریاکارانهٔ مذهبی پنهان دارند. اسطورهٔ آلمانی از افسانه‌ها و مراسم قبیله‌ای، داستانهای شوالیه‌های

سده‌های میانهٔ آلمان به اضافهٔ خودبینیهای فئودالی و مراسم جادوگری انسان اولیه، تشکیل شده است. تصادفی نیست که کارل یونگ[6]، روانکاو نامدار، که در سالهای حاکمیت نازیها در آلمان کار می‌کرد برای اثبات تئوریهایش در خصوص اسطوره‌های به ارث رسیده و «ضمیر ناآگاه نژادی» به عنوان نیروهای مسلط بر ذهن انسان، وسیعاً به آثار واگنر استناد می‌کرد. حتی کمدی استادان خواننده که از لحاظ تجسم جامعهٔ آلمان در سدهٔ شانزدهم آثاری از رئالیسم را در خود دارد، شورشهای بزرگ دهقانی را نادیده می‌گیرد و اتحاد اسرارآمیز شوالیه و شهروند آلمانی را اعلام می‌کنند و مردم عادی را به عنوان تماشاگر و ستایندهٔ این اتحاد نشان می‌دهد.

خود واگنر نیز در شمار شخصیتهای اسطورهٔ بورژوایی در آمد. برای آنکه دنیای بورژوایی بتواند او را به شیوه‌ای رئالیستی تحلیل کند زندگی بورژوایی نیز می‌بایست به شیوه‌ای انتقادی تحلیل می‌شد. دربارهٔ واگنر بیش از هر آهنگساز دیگر کتاب نوشته شده است، وعموماً او را به عنوان نابغه‌ای شوم، نقطهٔ اوج کل موسیقی گذشته و استاد «معنی‌هایی» دانسته‌اند که به روشنی نمی‌توان تعریفشان کرد زیرا بسیار «ژرف»اند. انبوه عظیم تفسیرهایی که بر کارهای او نوشته شده، نشانه‌ای است از بازگشت به مفهوم کهنهٔ هنر نه به عنوان بازتاب دنیای واقعی بلکه به عنوان یك رسم، مجموعه‌ای از الهامات یا «کتاب مقدس» که به تفسیرهای رمز آمیز و دایماً متغیر یك کشیش نیازمند است. در واقع، در «زیارتگاهی» که واگنر در بایروث[7] ساخت، کارهایش نه به عنوان اوپراهای معمولی بلکه به عنوان رسمی مذهبی ارائه می‌شدند.

اینکه می‌بینم موسیقی در سالهای پس از واگنر همان راهی را پیمود که او هموار کرده بود، در نظر برخیها دلیلی بر شخصیت

6. Carl Jung
7. Bayreuth

«انقلابی» و پیامبرگونهٔ اوست. ولی این «نفوذ» فقط بدین معنی است که همزمان با تشدید بحرانها، تضادها، غارتگریها و جنگ سرمایهٔ انحصاری، طبقهٔ متوسط که ادارهٔ دنیای واقعی را بزدلانه به مرتجع‌ترین نیروها می‌سپارد، هر روز بیشتر به حالتهای قهرمانانهٔ کارهای واگنر در سرزمین رؤیاها پناه می‌برد.

واگنر منادی بسیاری از جریانهای فرهنگی بود که امروزه به جریان اصلی ضدرئالیسم تبدیل شده‌اند. مثلاً پردهٔ دوم اوپرای **تریستان وایزولده**[۸] یك «قطعهٔ شبانگاهی» ست که در آن «روز» یعنی زمانی که زندگی و اعمال واقعی انسانها جریان دارند، سرشار از «دروغها» و «اشباح» اعلام می‌شود. فقط شب و رؤیاهای شبانه واقعی‌اند. آخرین اوپرای واگنر به نام **پارسیفال**[۹] منادی احیای دین در میان «روشنفکران» مدرنی چون تی. اس. الیوت[۱۰]، استراوینسکی[۱۱]، شونبرگ[۱۲]، و دالی[۱۳] است. در اوپرای **پارسیفال** کوچکترین اثری از احساسات ژرف انسانی در برابر هنر مذهبی گذشته ـ که مبارزات اجتماعی در دنیای بیرون گاهی با شکل و ظاهری مذهبی جریان می‌یافت ـ دیده نمی‌شود. از اعتقاد محکم واقعی نیز اثری نیست. در **پارسیفال**، مانند امروز، اسطوره و جادوی بدوی، آیین کاتولیك، آیین پروتستان، اعتقاد به سحر، علم ارواح، آیین بودا، بدبینی فلسفی و «وسوسه‌های جنسی» در هم آمیخته‌اند.

یوهانس برامس (۱۸۳۳ ـ ۱۸۹۷)، که بیست سال از واگنر جوانتر بود، در هامبورگ چشم به جهان گشود، بیشترین سالهای زندگیش را در داخل یا نزدیکی شهر وین گذراند و در فضای ارتجاعی پس از سال ۱۸۴۸ به سن بلوغ رسید. او چیزی همانند تجربه‌های انقلابی سالهای جوانی واگنر نداشت و برخلاف واگنر،

8. *Tristan and Isolde*
9. *Parsifal*
10. T.S. Eliot
11. Stravinsky
12. Schonberg
13. Dali

نیازی برای تبلیغ به نفع ارتجاع و به نام «هنر انقلابی» احساس نمی‌کرد. آنجا که واگنر آثارش را به صورت نمایشی مطنطن و جالب ارائه می‌کرد، برامس از تماس گرفتن با زندگی واقعی خودداری می‌کرد. با آنکه برامس چهار سنفونی و چهار کنسرتو ـ آنهم به بهای زحمات فراوان ـ تصنیف کرد، فرم مورد علاقه‌اش موسیقی مجلسی بود، چون این موسیقی را وسیله‌ای برای بیان آرزوها و اندیشه‌های شخصی و درون گرایانهٔ خود می‌دانست. هر جا که واگنر اعلام می‌کرد تمام سنتها و میثاقهای گذشتهٔ موسیقی را سرنگون می‌کند، برامس از نوعی احساس ناتوانی نسبی سخن می‌گفت و چنان تصنیف می‌کرد که گویی فقط می‌تواند پا در جای پای مردان بزرگی چون باخ، هایدن، موتسارت، بتهوون و شوبرت بگذارد. حقیقت اینست که پیچیدگیهای هارمونیك مکتب «مدرن» را می‌توان حتی تا رسیدن به آثار برامس و واگنر ردیابی کرد.

برامس موسیقی را به عنوان جهان نگری ارتجاع پیروزمند معرفی نمی‌کرد، بلکه از دیدگاه صنعتگری قرون وسطایی حرف می‌زد که سیاست و همهٔ موضوعات مشابه را به زمیندار اصلی واگذارده است. او از پیروزیهای ارتش آلمان بر اتریش، دانمارك و فرانسه، کودکانه بر خود می‌بالید. از قضا، وصیتنامه‌اش که به موجب آن بیشترین بخش ثروتش را به انجمنی برای کمك به موسیقیدانان مبارز جوان واگذارده بود، پس از مرگش، با اجازهٔ ضمنی همان دولت پروس که آنهمه مورد ستایش برامس بود، زیر پا گذاشته شد. چنین وصیتنامه‌ای در آن زمان، ظاهراً خیلی «سوسیالیستی» به شمار می‌رفت. او آثاری آفرید که اثر دست ظریف و محکم یك استاد کار شریف سده‌های میانه در آنها دیده می‌شد و همچون واگنر از تکنیکها و روشهایی که از بتهوون و دستاوردهای بزرگ رئالیسم فرا گرفته بود، بر قدرت خود می‌افزود.

مفاهیم برامس به طرزی متفاوت با مفاهیم واگنر، ابرگونه‌اند. موسیقی او نه به عنوان نمادی اسرارآمیز بلکه به عنوان «احساس ناب» ارائه می‌شود و البته احساسات، که اینچنین بدور از کلمات ارائه می‌شوند به دنیای واقعی همین زمان مربوط می‌شوند. با آنکه برامس در مقام یك شهروند آلمانی از راه یونکرها[14] و سازندگان امپراتوری رفت، در مقام یك موسیقیدان، می‌گوید دنیای ما دنیای یأس مالیخولیایی است.

ژرف بینی بزرگ برامس در این است که لزوم حفظ قهرمانی‌ترین کیفیات موسیقی گذشته را، حداقل در صورت ظاهر، تشخیص می‌دهد.او نه فقط درسهایی را که احتیاج دارد ازموسیقی سرشار گذشته می‌گیرد بلکه تا اندازه‌ای به بازنویسی و بازآفرینی این موسیقی می‌پردازد، البته نه با روحیهٔ بدوی گرایانه یا انتحالی. بلکه چون برامس متوجه است که جهان به گونه‌ای در جهت خاموشی پیش می‌رود، عواطفش با آثار بزرگِ گذشتهٔ سرشار ازقهرمانیهایی جوش خورده است که به نظرش از زندگی پیرامونش واقعی‌تر می‌نماید. او از این آثار به همان اندازه تجربه می‌اندوزد که آهنگسازان واقع بین‌تر از او از زندگی اندوخته‌اند. تمام روابط میان انسانها به نظر او دشوار و پیچیده می‌رسند. در موسیقی او، بیان ساده‌ترین احساس، پیچیده و سرشار از تعقید می‌شود. هر موضوعی به طور غیرمستقیم بیان می‌شود: لذت به اندوه می‌انجامد و فورانهای توفانی اعتراض به حالتی رضایتمندانه تبدیل می‌شوند. در آوازها و بسیاری از فینالهای رقص مردمی آثار مجلسی او کششی عمیق به سوی تودهٔ مردم و موسیقی توده‌ای دیده می‌شود. ولی مردم به شکل قرون وسطایی و افرادی ساده دیده می‌شوند که لذاتشان نتیجهٔ بی‌قیدی ایشان است.

پیکار طولانی میان پیروان واگنر و برامس نمایندهٔ آن گونه‌ای از

14. Junkers

جانبداری نبود که برای پیدا کردن عنصر کهنه و تشخیص دادن کاری که باید برای برآوردن نیازهای مردم واقعاً موجود در دنیای متغیر انجام گیرد، به کند و کاو در هنر می‌پردازد. بلکه نمایندهٔ گونه‌ای از یکجانبه نگری بود که فرهنگ بورژوایی، بیش از پیش در گردابش فرو می‌رود و هر شاخه‌اش از جهانِ پیرامون خویش انتظار دارد که آن را به عنوان یگانه «هنر حقیقی» بپذیرد. «پیشرفتهای» واگنر به شکل انتقاد و پاسخی به نگرش برامس به گذشته، پرستش استادان پیشین و پذیرفتن نقشی نسبتاً ضعیف در زندگی اجتماعی از جانب وی معرفی می‌شد. موسیقی برامس، انتقادو افشای خودبینی، سبک مغزی و ناواقعی بودن «انقلاب» واگنر و پیکارهایش در میان ابرها، است. هر یك از دو گروه یاد شده، نظراتش دربارهٔ دیگری، درست بود. سنت واگنر و ادامهٔ آن مستقیماً به پیدایش آهنگسازانی چون شونبرگ می‌انجامد، که آثارش سراسر از ناله‌های دلخراش، نمادهای خواب و رؤیا و اعلام قدرت اسرارآمیز «ضمیر ناآگاه» است. سنت برامس و ادامهٔ آن مستقیماً به پیدایش آهنگسازان معاصری چون پل هیند میت[۱۵] ـ موسیقیدان به تمام معنی ـ می‌انجامد که آثار کنتریوانی ظریفی با روح پیشه‌ور ـ آهنگسازان سدهٔ هفدهم آلمان آفرید و آثار عاطفی‌ترش را به صورت مرثیه و رکوئیم ساخته است.

زندگی و آثار برامس، آدمی را به یاد بتهوون فقید می‌اندازد که مانند وی در دورهٔ حاکمیت ارتجاع زندگی می‌کرد. اما در جائی که عذاب و اعتراض بتهوون با احساس ایمان پیروزمندانه به انسانیت پایان می‌گیرد، اعتراض برامس با احساس تسلیم و رضای ترازیك به پایان می‌رسد. مطمئناً هیچ کس بهتر از برامس در آخرین آثار مجلسی و پیانویی‌اش این تسلیم و رضا را بیان نکرده است.

واگنر و برامس با تمام نبوغشان، در مقام مقایسه با بتهوون و

15. Paul Hindemith

موتسارت، آهنگسازانی کوچك به نظر می‌رسند زیرا اینان توانسته‌اند ذهنیت بورژوازی آلمان را که از مسئولیت اجتماعیش شانه خالی کرده و روحیهٔ انقلابیش را بکناری نهاده است، بخوبی مجسم کنند. آنان دیگر از لحاظ ذهنی و روانی در مرکز جامعه نایستاده‌اند بلکه جامعه را به سیاستمداران سپرده‌اند. آنها با هنرمندی و مهارت باشکوهی، تمام پیچ‌و خم‌های حساسیت در عقب نشینی جدید را می‌کاوند. برامس بر این ناتوانی می‌گرید، حتی فریادی توفان آسا در برابرش سر می‌دهد، ولی مایل است کار را یا با تراژدی به پایان برساند یا با گردشی بی‌هدف در میان «عوام ساده لوح». واگنر خود را استاد و قانون گذار «جامعه‌ای بزرگ» ـ اختراع خیالات خویش ـ می‌نمایاند، و می‌تواند در آن به حرکاتی قهرمانانه دست بزند که فقط می‌توان عنوان انقلاب در هوا بدانها داد.

برای برامس و واگنر، پرداختن به رویدادهای سیاسی، رفتن به سوی جنبشهای بزرگ توده‌ای و تلاش برای بیان آنها با زبان موسیقی، معنی‌اش روبرو شدن با مسائل جدیدی در موسیقی بود که هر موسیقیدانی نتوانسته بود آن را به سادگی و «باسلیقه» انجام دهد. این کار می‌توانست به معنای ورود عناصری به موسیقی آنان باشد که اندیشمندان از آنها با عنوان «خام» و «عامیانه» نام می‌برند. این خامی‌ها و عامیانه‌گریها به وفور در اوپراهای وردی که سلاح پارتیزانی مبارزات ایتالیائیها در راه آزادی ملی بودند، و در آثار آهنگسازان ملی و بزرگ روس، دیده می‌شدند. همین آثار اخیر بودند که تصویرهای حقیقتاً انسانی، معنی و مضمون جدیدی به موسیقی اواخر سدهٔ نوزدهم افزودند و پیروزیهای رئالیسم موسیقائی را که از نخستین سالهای آن سده آغاز شده بود به آهنگسازان نسل بعد تحویل دادند.

فصل هشتم

موسیقی و آزادی ملی

موسیقی ملی، زبان یا مجموعه‌ای از پرده‌ها و الحان نیست که به طرزی خاص کنار هم قرار گرفته باشند، به ملتی ویژه تعلق داشته باشند و ملتهای دیگر نتوانند آنها را درك کنند. این موسیقی، اساساً از آثار موسیقی، ترانه‌های مردمی، رقصها و آهنگهای پردامنه‌ای تشکیل می‌شود که مردم در جریان مبارزات خود در راه ترقی اجتماعی، آنهم به دست آهنگسازانی که پیوندهای فشرده با همین مردم دارند، می‌آفرینند. این آثار ملی که بخشی از تاریخ فرهنگی زنده و گنجینهٔ هنری هر ملت هستند، می‌توانند ملتهای دیگر را نیز شدیداً تحت تأثیر قرار دهند.

فرهنگ ملی، همراه با پیداش و تکامل ملتها در عصر سرمایه‌داری و سرکوبی دیگر فرهنگهای ملی و إعمال سلطهٔ اقتصادی، سیاسی و فرهنگی یك ملت بر ملتهای دیگر، پدید آمد. در درون فرهنگ ملتهای بورژوایی، فرهنگ بسیاری از اقلیتهای ملی، یا سرکوب شد یا جلوی رشدش گرفته شد. همچنانکه مبارزات ملی از سدهٔ شانزدهم به بعد بخش مستمری از تاریخ بوده است، پیدایش فرهنگهای ملی در تاریخ موسیقی نیز روندی پیوسته و مستمر بوده است.

موسیقی ملی، همچون خود ملت، دستخوش تغییر و تکامل

پیوسته است. بخشی ازمواد و مصالح این موسیقی ممکن است از موسیقی مذهبی و ترانه‌های شاعران و خنیاگران عصر باستان به میرات مانده باشد. موسیقی قومی‌اش از موسیقی قبیله‌ای ریشه می‌گیرد ولی هر آنچه را که مفید تشخیص دهد نیز از دیگر فرهنگهای موسیقائی جذب می‌کند. آثار مدون این موسیقی که بازتابی از مبارزات مردم در راه کسب هویت ملی است، از موسیقی قومی بهره می‌گیرد و متقابلاً بر آن تأثیر می‌گذارد. کورالهای لوتری که در آلمان تصنیف شد، ترانه‌ها و مادریگالهای عصر الیزابت و ملودیهای هندل در انگلستان، ترانه‌های هایدن و شوبرت در اتریش، ترانه‌هایی که سوپن برای مردم لهستان تصنیف کرد ـ همگی به آثاری به مراتب بالاتر و بیشتر از بیان شخصی سازندگان خود تبدیل شده‌اند. این آثار به ملت تعلق پیدا کرده‌اند. آهنگساز را می‌توان واسطه‌ای نامید که مواد و مصالح دریافتی از مردم را به شکلی غنی‌تر به ایشان باز می‌گرداند و در این ضمن، شرایط زندگی آن ملت را در روزگار خودش نیز باز می‌گوید. او با این کار، روند آفرینش هنر قومی را، فقط در سطح بمراتب بالاتری از تکامل و شکل، تکرار می‌کند.

هنر قومی، آفریدهٔ انبوه بیشماری از انسانهای بی استعداد و ناشناخته بود که هر یك، چیزی تازه بر گنجینهٔ مشترك فرهنگی آن قوم می‌افزودند. در دورهٔ مبارزات ضدفئودالی، هر آنچه در هنرها مترقی و ماندگار است، شکل ملی بخود می‌گیرد زیرا تکامل این عنصر با تکامل خود ملتها قرین و همراه است. گرایش مسلط در یك کشور پیشرفتهٔ سرمایه‌داری، انکار خصلت ملی هنرهاست زیرا دستیابی سایر ملتها به هویت ملی و خواستهای ملی مردمانی که در قلمرو آن کشور زندگی می‌کنند، برای طبقهٔ حاکم این کشور حکم یك تهدید بزرگ را پیدا می‌کند. دربارهای پادشاهان فئودال اندیش و اشرافیت سدهٔ نوزدهم، در این پیشداوری و تفسیر نادرست موسیقی سهیم بودند.

بدریش اسمتانـا[۱] (۱۸۲۴ـ۱۸۸۴) و آنتونیـن دوورژاك[۲] (۱۸۴۱ـ۱۹۰۴) آهنگسازان بزرگ چك، که وسیعاً از موسیقی قومی و سنتهای ملی مردم‌سرزمین خویش سود جستنـد، مجبور بودند در برابر عنوان ناخواستهٔ «کهنـه انـدیش بودن» از خود دفـاع کننـد. آثـار سنفونیك، اوپراها، ترانه‌ها و موسیقی مجلسی این دو، عملاً در خط اصلی تکامل موسیقی قرار داشت. آنچه اینان به عنوان عنصر نو با انبوه چهره‌های مردمی خود بر آوازها و رقصهای مردمی افزودند، ادامهٔ همان عنصر نوئی بود که هایدن با استفـادهٔ استادانـه از موتیفهـای بلغاری و اسلوواك خود بر موسیقی سنفونیك و مجلسـی افـزود، و شوبرت با استفادهٔ حیرت آور از آنچه نخست یك زبان موسیقائی «روستائی» دراتریش به شمار می‌رفت بر آن اضافه کرد.

اوپرا، پس از آغاز پرشکوهش در پایان عصر رنسانس ایتالیا، تدریجاً به صورت کلیشه‌هایی دربارپسند و نئوکلاسیك در آمد که حتی افزوده شدن موسیقی زیبا و دل انگیز آهنگسازانی چون هندل، رامو و گلوك نتوانسـت آنهـا را بشکافـد و در هم بشکنـد. موتسـارت، با اوپراهای جدی ـ کمیك خود، اوپرا را دوباره به زندگی نزدیك کرد و الهامبخش زندگی و احـساسات ملی تازه‌ای در اوپرای ایتالیا شد؛ نمونهٔ این الهامبخشی را می‌توان در کار آهنگسازانی چون جواکینو آنتونیو روسینـی[۳] (۱۷۹۲ـ ۱۸۶۸)، گائتانـو دونیدزتـی[۴] (۱۷۹۷ـ ۱۸۴۸) و وینچنتسو بلینـی[۵] (۱۸۰۱ـ ۱۸۳۵) مشاهـده کرد. ایـن کیفیت، تاحدی در جامهٔ کمدیهایی از زندگی روستائی، و تا حدی نیز در ملودرامهای تاریخی مبتنـی بر داستانهـای برگرفتـه از سروالتـر اسکات[۶] و شیلر که مضامین ضدفئودالی داشتند، خودنمائـی کرد. در

1. Bedrich Smetana
2. Antonin Dvorak
3. Gioachino Antonio Rossini
4. Gaetano Donizetti
5. Vincenzo Bellini
6. Sir Walter Scott

ساختن تمام این اثرها از آوازهای قومی و مردمی برای آفریدن تصویری گیرا و تغزلی از انسان استفاده شده بود. غولی که اوپرا را تا سطح نوین رئالیسم ترقی داد و به ترسیم صادقانهٔ تاریخ و جامعه و تجسم همه جانبهٔ موسیقائی انسانها نزدیکترش کرد، موسیقیدان دهقان زاده‌ای به نام جوزپه وردی (۱۸۱۳ ـ ۱۹۰۱) بود. او بدین علت توانست از عهدهٔ این مهم برآید که اوپرا را به سلاح آگاهانهٔ مبارزات دموکراتیك و ملی ایتالیائیها تبدیل کرده بود.

وردی ناچار بود با سانسور مستقیم و غیرمستقیم پلیس اتریش و کلیسای کاتولیك رومی دست و پنجه دراندازد. پاپ لئوی دوازدهم[۷] به موجب فرمانی که در سالهای ۱۸۴۰ ـ ۴۹ در خصوص رفتار بازیگران در تئاترهای رُم صادر کرد، مقرر داشت که هیچ بازیگری حق ندارد کلمه یا حرکتی را که در نسخهٔ نمایشنامه وجود ندارد به زبان آورد یا انجام دهد، وگرنه به پنج سال زندان محکوم خواهد شد. کف زدن و هورا کشیدن از دو ماه تا شش ماه زندان داشت. وردی راهی جز این نداشت که اشارات خود را به زبان تمثیل و نماد بیان کند، ولی این تمثیل برخلاف اسطوره و جادوی برگرفته از رسوم انسانهای اولیه توسط واگنر، از تاریخ واقعی زمانه برگرفته شده بود و معنی اجتماعی واقع بینانه‌ای داشت. مثلاً در نخستین اوپرایش به نام **نابوکو**[۸] که دربارهٔ اسارت یهودیان بدست نبوکدنصر[۹] ساخته شده است، فریادهای طغیان علیه ستمگری، اهمیت و معنی روشنی برای شنوندگان ایتالیائی داشت. وردی، کُرِ یهودیانِ مشتاق رسیدن به موطنشان را بر ملودی گسترده و موزونی به سبك عامیانه تطبیق داد، که بلافاصله سراسر ایتالیا را درنوردید و به«آواز قومی تازه‌ای» تبدیل شد. در درامهای موسیقائی وی دربارهٔ مبارزهٔ **انجمن لُمبارد**[۱۰] در

7. Pope Leo XII
8. *Nabucco*
9. Nebuchadnezzar
10. Lombard League

سدهٔ دوازدهم علیه امپراتور مهاجم آلمانی، و در طغیانهایش علیه استبدادِ قهرمانانِ از جامعه رانده‌ای چون مانریکو[۱۱] در اوپرای چهار پرده‌ای **ایل تروواتوره**[۱۲] و **ارنانی**[۱۳] در اوپرائی به همین نام، موارد مشابهی دیده می‌شد.

بسیاری از اوپراهای او، که امروزه به طرز اشراف منشانه‌ای عنوان ملودرام احساساتی به آنها داده شده است، از جمله نخستین اوپراهائی بود که ماهیت ستمگرانهٔ حقیقی اشراف فئودال را همراه با جنگهای خونین و تصورات بی‌معنی «افتخار» خانوادگی که چیزی جز پرده‌ای بر خودبینانه‌ترین شکل خودپرستی نبود، عیان کرد. او مردم عادی را به گرمترین و عاطفی‌ترین شکل ممکن در آثارش مجسم می‌کرد، مانند مادر کولی در اوپرای **ایل ترو واتوره** و شهریها در اوپرای سه پرده‌ای **فالستاف**[۱۴]. او با تجسم موسیقائی و ژرف شخصیتهائی مانند **ویولتا**[۱۵] در اوپرای **لاترایاتا**[۱۶] و **ریگولتو**[۱۷] در اوپرائی به همین نام دامنهٔ انسانی اوپرا را گسترش داد و دراین قربانیان طبقهٔ اشراف، انسانیتی بس ژرفتر از انسانیتِ خودِ اشراف را به نمایش گذاشت.

وردی می‌کوشید ضمن دوری گرفتن از آفریدن آهنگهای گوشنواز صرفاً تزئینی، ملودی مشخصی بیافریند که بیانگر وجود مردمی فعال باشد که در «این جهان» هستند. او طرز گذاشتن رئوس سادهٔ آواز در کنار زنجیره‌های پیچیدهٔ ملودیك را ـ که می‌توانند حالت روانی و ستیزهای درونی را به طرزی حساس بیان کنند ـ آموخت. آواز به تنهائی، آفرینندهٔ رئالیسم نیست بلکه وجود آواز، تأییدی است بر وجود انسانهای زنده با عنوان مصالح درام. بگفتهٔ **گلینکا**[۱۸]

11. Manrico
12. *Il Trovatore*
13. Ernani
14. *Falstaff*
15. Violetta
16. La Traviata
17. Rigoletto
18. Glinka

آهنگساز پرآوازهٔ روس، «ترانه‌سرای بزرگ، آرایندهٔ موسیقی مردم است». وردی انبوهی از ملودی توده‌ای ایتالیا را وارد اوپرا کرد و ملودیهای تازه‌ای آفرید که ورد زبان مردم شدو در هر کوی و برزنی شنیده شد. هنر او زندگی دوگانه‌ای داشت، یکی در صحنه و دیگری بر لبهای مردم. این چرخش موسیقی در جهت خدمت به مردم را هرگز نمی‌توان «عامیانه سازی» یا «آسان سازی» آن نامید، مگر در این معنای پر ارزش که هر آنچه وارد اوپرا می‌شد برای آن بود که توسط بیننده و شنونده فهمیده شود.

وردی گامی در جهت باز نمائی تاریخ زمانه‌اش در موسیقی برنداشت و تجسم تاریخ گذشته در آثارش نیز محدودیتهائی داشت. او غالباً مبارزات مردم در راه کسب آزادی را چنان مجسم می‌کرد که گوئی فقط و فقط اشراف و شخصیتهای والا در آن شرکت داشته‌اند.تقلیدادامه یافت، و مبارزات اجتماعی در کارهای او به شکل ماجراهای عاشقانه‌ای ارائه شد که به شیوهٔ رومئو و ژولیت، از اردوگاههای متضاد می‌گذشت.

رئالیسم ژرف اما ناکامل وردی، مختص این رئالیست بزرگ بورژوائی است، که به دلیل اتکایش به روش مورد استفادهٔ سیاست‌بازان فاسد برای انکار علت پیکارهای مردم ونیازهای ایشان، نتوانست پیشرفتی بدست آورد. وردی، پس از انتخاب شدن برای نمایندگی در دستگاه قانونگذاری ایتالیا، در سال ۱۸۷۰ نوشت: «من نمی‌توانم اندیشهٔ پارلمان را با اندیشهٔ حوزهٔ کاردینالها، مطبوعات آزاد را با تفتیش عقاید، و قانون مدنی را با موارد ممنوع شده از سوی کلیسا سازش دهم. من نگران این هستم که مبادا حکومت‌مان بخواهد به هر یك از این روشهای کهنه ادامه دهد و امیدوار باشد که اوضاع در اثر گذشت زمان روبراه خواهد شد.»[۱۹] او بار دیگر در سال ۱۸۸۱

19. Franz Werfel and Paul Stefan, Verdi: The Man in His Letters, p.

نوشت:

«زیرا شما ـ شما ساکنان این شهر ـ می‌دانید که بینوائی در میان تهیدستان بیداد می‌کند، بسیار هم بیداد می‌کند، بیش از آنکه بتوانید تصورش را بکنید؛ و اگر اقدامی برای بهبود وضع اینان به عمل نیاید، چه از بالا چه از پائین، دیر یا زود، فاجعه‌ای رخ خواهد داد.... هُشدار می‌دهم! اگر من بجای دولت بودم، اینهمه خودم را با مسائل مربوط به احزاب، سفیدها، سرخ‌ها یا سیاه‌ها سرگرم نمی‌کردم. بلکه به تهیهٔ نان روزانه‌ای می‌اندیشیدم که مردم باید داشته باشند و بخورند. اما بهتر است وارد سیاست نشویم ـ من از سیاست سر در نمی‌آورم، و حوصلهٔ تحملش را هم ندارم، یا حداقل حوصلهٔ تحمل آن گونه‌ای از سیاست را که تا امروز در اجتماع‌مان رواج داشته است، ندارم.»[۲۰]

اوپرای اوتلو[۲۱]ی وردی که در سال ۱۸۸۸ بر پایهٔ نمایشنامهٔ شکسپیر به همین نام ساخته شد، می‌توان گفت که اوضاع خود ایتالیا را با آن فریادهای «پیروزی»اش در آغاز و تجسم الهام یافتهٔ سرباز و قهرمان تراژیك، که در اثر زد و بندهای سیاستمدار خودخواهی به نام یاگو[۲۲] نابود می‌شوند، منعکس می‌کند.

موسیقی ملی روسیه، با کوششهای تقریباً دست تنهای وردی درایتالیا ازاین لحاظ تفاوت داشت که آفریده و محصول دستجمعی تعدادی انسان نابغه بود که هر کدام برانگیزانندهٔ خلاقیت دیگری می‌شدند. این موسیقی که با تلاشهای میخائیل ایوانوویچ گلینکا (۱۸۰۴ـ ۱۸۵۷) و آلکساندر دارگومیسکی[۲۳] (۱۸۱۳ ـ ۱۸۶۹) یعنی استادان اوپرا آغاز شده بود، شکفت و به کارهای «پنج استاد» بزرگ موسیقی روس یعنی مودست پتروویچ موسورگسکی[۲۴] →

290, N.Y., 1942.
20. Ibid., p. 360.
21. *Otello*
22. Iago
23. Alexander Dargomijsky

(۱۸۳۵ـ۱۸۸۱)، میلی آلکسیویچ بالاکیرف[۲۵] (۱۸۳۷ـ۱۹۱۰)، آلکساندر بورودین[۲۶] (۱۸۳۴ ـ ۱۸۸۷)، سزار آنتونوویچ کوئی[۲۷] (۱۸۳۵ ـ ۱۹۱۸) و نیکلای ریمسکی کورساکوف[۲۸] (۱۸۴۴ ـ ۱۹۰۸) انجامید. اعضای این گروه «پنج نفری» به همدیگر می‌آموختند، کارهای همدیگر را مطالعه، انتقاد و در دفاع از آنها مبارزه می‌کردند و از جان و دل شیفتهٔ آفرینش موسیقی حقیقتاً ملی و بازنمایاندن تاریخ ملت روس و عظمت و خصلت انسانی این مردم بودند. اوپرا همچنان در مرکز آفرینشهای ایشان بود، ولی اینان نیز به آواز، پوئم سنفونی، سنفونی و موسیقی پیانو روی آوردند. شخصیت برجستهٔ دیگری که تاحدی از اینسان فاصله داشت، پیوتر ایلیچ چایکوفسکی[۲۹] (۱۸۴۰ـ۱۸۹۳) بود.

این خلاقیت موسیقائی، بخش تفکیك ناپذیری از یك جنبش پردامنهٔ فرهنگی و ملی بود که ادبیات و هنرهای ترسیمی را در برمی‌گرفت، و انبوهی از آثار منثور و منظوم، طنز و نقدنویسی از خود برجای گذاشت که در آن قرن، همتائی نداشت. داستانها و نوشته‌های این دوره، از لحاظ موضعگیری در جهت منافع ستمدیدگان؛ از لحاظ خصلت توده‌ایش حتی در زمانی که به نظر نمی‌رسید بتواند پیامش را به گوش بزرگترین بخش مردمان آن روزگار برساند؛ پیگیریش در نبرد اندیشه‌ها و جستجوی حقیقت؛ ومقابله و مخالفتش با هرگونه ریاکاری و کلاه برداری حتی در ژرفای دستگاه دولت، معروف خاص و عام است. این جنبش دموکراتیك فرهنگی، به نوبهٔ خود، بازتابی از یك قرن مبارزهٔ رشد یابندهٔ اجتماعی در درون ایسن ملت بود که با جنبشهای چریکی دهقانان علیه ناپلئون در سال ۱۸۱۲ و مبارزه علیه

24. Modest Mussorgsky
25. Mily Balakirev
26. Alexander Borodin
27. Cesar Cui
28. Nikolai Rimsky—Korsakov
29. Peter Ilyich Tchaikovsky

سرفداری آغاز شد و با شورش **دسامبریستها** (گروه لیبرال برخاسته از طبقهٔ اشراف) در سال ۱۸۲۵ ادامه یافت؛ با آزاد شدن سرفها در سال ۱۸۶۱ به مرحلهٔ تازه‌ای رسید؛ و با طغیانهای دهقانان، سازمان یابی و مبارزات پیکارجویانهٔ طبقهٔ کارگر ادامه یافت و به نقطهٔ اوجی چون انقلاب ۱۹۰۵ رسید. صدای این مبارزات اجتماعی، در وهلهٔ نخست، به نحوی رسا از آثار فرهنگی برخاست. پیشگامی اولیهٔ آنان از یك اقلیت چپ در میان اشراف سرچشمه می‌گرفت. بعداً در سالهای ۱۸۴۰ ـ ۱۸۴۹ شخصیتهای برخاسته از طبقهٔ متوسط، رهبری و پیشگامی را بر عهده گرفتند و این مقام را در اواخر سدهٔ نوزدهم به شخصیتها و رهبران بزرگ طبقهٔ کارگر سپردند.

انبوهی از آثار بزرگ موسیقی برای درامها، شعرها، داستانها و مجموعه‌های فرهنگ عامهٔ آلکساندر پوشکین[۳۰] (۱۷۹۹ـ ۱۸۳۷)، این شاعر بزرگ افریقائی تبار که دوست «دسامبریستها» بود، ساخته شد. یکی از شخصیتهای الهامبخش و رهبری کنندهٔ «گروه پنج نفری»، ولادیمیر استاسوف[۳۱] (۱۸۲۰ـ۱۸۹۰) متخصص فرهنگ عامه، نقد هنری و موسیقی، دوست و ستایندهٔ مجادله گران پرتوان ضدتزاری، دموکراتیك و سوسیالیست یعنی بلینسکی، نیکولای دوبرولیوبوف[۳۲] (۱۸۳۶ـ۱۸۶۱) و نیکولای چرنیشفسکی[۳۳] (۱۸۲۸ـ۱۸۸۹) بود. چایکوفسکی که خود را فردی محافظه کار درعالم سیاست می‌دانست، عمیقاً تحت تأثیر لئوتولستوی بود؛ وی، احساساتی از این دست را به زبان می‌آورد:

علم و هنر، به پیشرفت انسان کمك کرده‌اند. بلی چنین است؛
اما علتش این نبود که مردان علم و هنر به بهانهٔ نوعی تقسیم کار،

30. Alexander Pushkin
31. Vladimir Stasov
32. Nikolai Dobroliubov
33. Nikolai Chernishevsky

دست انـدر کار آموزش دادن به انسانها به کـمك حرف و مخصوصاً به کمك عمل شدند تا با توسل به خشونت از فقر و رنجهای مردم بهره‌برداری کنند و خودشان را از همان نخستین وظیفهٔ تردید ناپذیر انسان یعنی کار کردن با دست در مبارزهٔ مشترك بشریت با طبیعت، آزاد کنند.[۳۴]

چایکوفسکی، «راه یافتن به قلب تعداد هر چه بیشتری از مردم» را هدف هنر خویش قرار داد.

در پیش گرفتن این راه مترقیانه برای تمام آهنگسازان روس ضرورت داشت. اگر آنها حقیقتاً به آفریدن موسیقی اصیل روسی علاقه مند بودند، برای پیدا کردن مصالح ساختمانی این موسیقـی می‌بایست به مردم روی آور می‌شدند. آنها در اجرای این مهم، زندگی حقیقی، فقر و مبارزات همین مردم را کشف کردند. آنها در جریان پی‌ریزی هنری با شالوده‌ای اینچنین، حتی در جریان کشف دوبارهٔ تاریخ گذشته و تقویت آگاهی ملی، دریافتند که خودشان در نقطـهٔ مقابل تزاریسم و اشرافیت پوسیده‌ای قرار گرفته‌اند که از استثمار سرزمین و مردم و منابع این کشور به وسیلهٔ سرمایـهٔ بریتانیائـی و فرانسوی استقبال می‌کنند، وبه همین علت با خشونتی بی‌امان در هر حرکتی، برای بهسازی وضع زندگی طبقهٔ دهقـان و طبقـهٔ کارگر به مبارزه برخاستند. موسیقی ملی روسیه در جریان مبارزهٔ بی‌وقفـه با اندیشهٔ جهان وطنی، که به صورت واردات سبك‌ترین اوپرای ایتالیائی و ستایش از هر چیز «فرانسوی» در دربارها و تالارها متجلی می‌شد، شکل گرفت و تکامل یافـت. وقتـی اوپرای گلینـکا به نام ایـوان سوزانین، نخستین بار اجرا شد، چون یك قهرمان روستائی داشت و از اصطلاحات عامیانهٔ روسی در آن استفاده شده بود، شنونـدگان

34. Lyov N. Tolstoi, What is to Be done? p. 213, N.Y. 1925.

صاحبْ لقب، گله مندانه گفتند که اوپرای مزبور با «موسیقی درشکه رانها» درآمیخته است. اندیشهٔ جهان وطنی نیز شکل سنت گرایی یا «آکادمیسم آلمانی» رایج در مدارس موسیقی را بخود گرفت؛ برطبق این اندیشه، تصنیف موسیقی، به دانستن «قواعد درست هارمونی» مربوط می‌شد، که گویا از بالا الهام می‌شد. نفی اندیشهٔ جهان وطنی هم انزوا یا کهنه‌گرائی و محدوداندیشی معنی نمی‌داد. همچنان که منتقدان اجتماعی و فیلسوفان بزرگ روس از دایرةالمعارف نویسان فرانسوی مانند دیدرو[۳۵] الهام گرفته بودند، آهنگسازان ملی روس به مطالعهٔ موسیقی بتهوون و هر آنچه درعرصهٔ بیان انسانی موجود در کارهای شومان، برلیوز و لیست نوآورانه می‌پنداشتند، پرداختند.

اوپراهای مکتب ملی روسیه، عموماً از روی کیفیت برتر متن، حالت طبیعی نمایش شخصیتهای انسانی در موسیقی و عمل، و وفاداری به تاریخی مشخص می‌شوند که در گذشته سابقه‌ای در اوپرا نداشته است. در اوپراها آوای عشق انسانی به گوش می‌رسد ولی این عشق دیگر سرنوشت ملتها و امپراتوریها را تعیین نمی‌کند. در آثاری چون اوپرای **پرنس ایگور**[۳۶] از بورودین، **بوریس گودونوف**[۳۷] و **خوواتچینا**[۳۸] از موسورگسکی، تاریخ به شکلی واقع بینانه معرفی می‌شود و در اوپرای **بوریس گودونوف**، خود مردم به صورت قهرمانی پرتوان به میدان می‌آیند. حتی در مواردی که از افسانه‌های پریان استفاده شده است، بر مفاهیم توده‌ای و اجتماعی داستانهای کهن تأکید می‌شود. اوپرای خروس طلائی[۳۹] اثر ریمسکی‌ـ کورساکوف را به این علت سانسور کردند که فانتزی حرکت پادشاه خرفت به سوی میدان جنگ را بازتابی از جنگ تزار با ژاپن درسالهای ۱۹۰۴ـ ۱۹۰۵ می‌پنداشتند. در آثاری چون اوپرای

35. Diderot 36. *Prince Igor* 37. *Boris Godunov*
38. *Khovantchina* 39. *Golden Cockerel*

خروس طلائی و در اوپراهای **یفگنی اونگین**[۴۰] و **ملکهٔ گوزنها**[۴۱] اثر چایکوفسکی، خط ملودیك و ساختمان پاسازهای صوتی، تابع آهنگها و ریتمهای کلام است، ولی با اینحال موسیقی به شکل خطابه در نمی‌آید. شخصیت، همواره به کمك نوآوری حقیقتاً تغزلی و آوازی بیان می‌شود.

اوپرا در کنار پوئم سنفونیك‌ها، آوازها، آثار سنفونیك و موسیقی مجلسی، گوشه‌ای از گنجینه‌های موسیقی قومی و کاربردهای آزاد، گونه گون و بیانگرانهٔ آنها را نشان می‌دهد. در آثار موسورگسکی واژه‌های «قومی» یا «سبك عامه» انبوهی از شکلهای گوناگون موسیقائی و چهره‌های انسانی را که برای نمایاندن شخصیتهای روستائیان و پادشاهان به کار گرفته شده است؛ گاهی یك نیمه گفتار آزادانه و موسیقی نیمه آوازی، گاهی یك آواز دستجمعی سنتی را در برمی‌گیرد و گاهی آوای ماژور یا مینور از آن به گوش می‌رسد، گاهی در مقام خاصی است و گاهی منشائی آسیائی دارد. و «سبك عامه» یا توده‌ای در آثار موسورگسکی، به شیوه‌ای سراپا متفاوت با آنچه از آثار گلینکا، بورودین، ریمسکی ـ کورساکوف و چایکوفسکی به گوش می‌رسد، عرضه شده است. واژهٔ «قومی» نیز به معنای سادگی کودکانه یا بدوی گرائی نیست. شخصیتهائی چون بوریس گودونوف، یا تاتیانا و اونگین دراوپرای **یفگنی اونگین** اثر چایکوفسکی، در زمرهٔ ژرف‌ترین تجسمات روانی در موسیقی و کلام به شمار می‌روند. اینان افرادی بالغ، سرشار از آگاهی و رشد یافته‌اند. تعداد شخصیتهائی که چنین کیفیتی داشته باشند چندان زیاد نیست. کافی است شخص دربارهٔ شخصیتهای فیگارو و سوزانا از آفریده‌های موتسارت، اوتلو، **دزدمونا**، **لیدی مکبث**، و **سیمون بوکانگرا** از آفریده‌های وردی، و **هانس ساکس** از آفریده‌های واگنر بیندیشد. در

40. *Eugene e Onegin*
41. *Queen of Spades*

شخصیتهائی چون **تریستان**، **ایزولد**، **زیگفرید** و **برونهیلد** از آفریده‌های واگنر، و در بیشتر شخصیتهای اوپرای «مدرن» مانند اوپراهای **سالومه**[۴۲] و **الکترا**[۴۳] اثر اشتراوس، **پلئاس و ملیزاند**[۴۴] اثر دبوسی[۴۵]، **وُتسِك**[۴۶] اثر آلبان برگ[۴۷] اتریشی، دوباره با همان ذهن کودکانه، شیفته و «ناآگاه» روبرو می‌شویم.

چایکوفسکی خود را در نقطهٔ مقابل گروه «پنج نفری» دید. تفاوتهای او با گروه مزبور چندان ریشه‌ای نبود، و از محدودیت دامنهٔ حمایت از موسیقی در آن زمانه سرچشمه می‌گرفت. ترقی را نمی‌شد صرفاً از دیدگاه نیازهای واقعی مردم و تغییراتی که از موسیقی انتظار می‌رفت، مورد بحث قرار داد بلکه می‌بایست به شکل یك اردوگاه در برابر اردوگاه دیگر ـ که هر یك از سوی حامیان و روزنامه نگاران متفاوتی پشتیبانی می‌شدند ـ خودنمائی می‌کرد. آنچه چایکوفسکی را از گروه «پنج نفری» جدا کرد، چیزی بود که وی آن را یکجانبه نگری و حتی تفننکاری گروه یاد شده می‌نامید. گروه «پنج نفری»، وظیفهٔ اصلی موسیقی روسیه در آن روزگار را تأیید رابطهٔ موسیقی با زندگی از راه پیوند زدن آن با تصویرهای واقعی مردم، تاریخ و درام، می‌دانست. موسیقی سنفونیك و موسیقی مجلسی عامتر و «فلسفی»تر را فقط بر یك چنین پایه‌ای می‌شد استوار کرد و کاری معنی‌دار برای مردم انجام داد. چایکوفسکی گام بعدی را برداشت، و فرهنگی موسیقائی آفرید که توانست نیازهای بسیار متنوع مردم را برآورد و هر جنبه‌ای از زندگی را بیان کند. او پی‌ریزی موسیقی روسیه بر شالوده‌ای عالمانه‌تر را هدف خویش قرارداد و مطالعه در کنسرواتوار و کند و کاو در سنفونی، پوئم سنفونی، سونات و موسیقی مجلسی را در کنار اوپرا و آواز تشویق کرد.

42. *Salome* 43. *Elektra* 44. *Pelleas and Melisande*
45. Debussy 46. *Wozzeck* 47. Berg

گاهی موسیقی چایکوفسکی را با صفت «بیمار» یا بیانگر «روح اسلاوی» تعریف می‌کنند و این توصیفی کلیشه‌ای برای پنهان کردن ماهیت اجتماعی عمیقاً مترقی هنر روسیه در سدهٔ نوزدهم است. کار او به طور کلی و با در نظر گرفتن سنفونیها، کنسرتوها، بالت‌ها، اوپراها، آوازها و موسیقی مجلسی‌اش، چند جانبه و جامع است و لذت بیکران زندگی از آن لبریز است. اواز مسائل شخصی بسیار ناگواری رنج می‌برد و کارهایش، مانند **ملکهٔ گوزنها** و **سنفونی پاتتیك**، غالباً گویای رنجی بس ژرف هستند. اما اوهیچگاه بدبین یا «مأیوس» نمی‌شود، زیرا هیچگاه زندگی را نفی نمی‌کند. مبارزه برای زندگی، پیوسته ادامه دارد. سنفونیهای او تأییدی دوباره بر فرمی است که بتهوون پی ریزی کرد، و پیامی همگانی است در سطحی حماسی، به این منظور که روشن باشد و درهر خط میزانی فهمیده شود. هرگز تردیدی دربارهٔ فلان پاساژ در موسیقی و معنی آن، یا پاساژی که به اقتضای تقارن یا قواعد صوری در موسیقی گنجانده می‌شود، در میان نیست. شنونده، میان خودش و انسانی که بدین طریق به زبان ملودی و هارمونی با وی سخن می‌گوید، خویشاوندی نزدیکی احساس می‌کند.

منتقدان، تا بیش از یك نسل پس از مرگ چایکوفسکی، با زبانی فخر فروشانه دربارهٔ موسیقی او مطلبها نوشتند، گوئی محبوبیتش باعث بدگمانی نسبت به آن شده بود. ولی معنی این کار فقط آن بود که توده‌هایی که این موسیقی را می‌پسندیدند، از منتقدان مزبور بسیار جلوتر بودند. آنها آهنگسازی را تأیید می‌کردند که به ایشان به عنوان انسان احترام می‌گذاشت، خود را نزدیك به ایشان احساس می‌کرد، و حتی، به بهترین معنای کلام، خود را مدیون کسانی می‌دانست که کار و زحمت‌شان، آفرینندگی او را ممکن گردانیده بود.

فصل نهم

مدرن تا کجا مدرن است؟

سدهٔ بیستم، شاهد تحولاتی انقلابی در موسیقی، به اضافهٔ شبه انقلاباتی در جهت گسستن پیوندهائی در این هنر بوده است که موجب معنی‌دار شدن آن می‌شود. این طنز، بازتاب تاریخ اجتماعی سدهٔ بیستم نیز هست. در این سده، تحولات پردامنه‌ای در زمینهٔ علوم و تکنولوژی رخ داد که تماماً چشم‌اندازهای تازه‌ای برای غلبهٔ انسان بر طبیعت و برآوردن نیازهایش گشوده است. ولی در بخش بزرگی از جهان، کاربست این یافته‌ها و دانشها مایهٔ نومیدی بسیاری از انسانها دربارهٔ آینده و سرنوشت خویش شده است.

در کشورهای پیشرفتهٔ سرمایه‌داری صنعتی، اقتصادیاتی رشد یافت که تراستها، انحصارها،زنجیره‌های بانکی و مجتمع‌های صنعتی بر آن مسلط‌اند. این اقتصادیات، در جستجوی مواد خام، بازار کار ارزان و امکانات سرمایه‌گذاری، شاخه‌هایش را به سراسر جهان گستراند. تضاد درونی سرمایه‌داری به مقیاس تازه‌ای، در جریان مبارزه برای تقسیم دوبارهٔ بازارهای جهان، منابع موادخام، بازرگانی ومناطق سرمایه‌گذاری، نمایان شد. این وضع، موجب پدید آمدن یك رشته تشنجات جنگ طلبانه و آغاز جنگی با گسترده‌ترین دامنهٔ ویرانگری در جهان شد. تقسیم دوبارهٔ مستعمرات، کنترل و مناطق سرمایه‌گذاری در افریقا به عنوان سودی که عاید فاتحان می‌شد،

عملی گردید؛ واستثمار بسیاری از کشورهای آسیا و آمریکای لاتین از سر گرفته شد.

همچنین، در روسیهٔ تزاری انقلاب سوسیالیستی پیروز شد و سازمانهای کارگری نیرومندتری در کشورهای سرمایه‌داری تشکیل شد و مبارزات کشورهای مستعمره و نیمه مستعمره برای رسیدن به استقلال سیاسی و اقتصادی اوج تازه‌ای گرفت. در برابر جبههٔ مخالفت، امپریالیسم به محدود کردن، نفی کردن و کنار گذاشتن دموکراسی پارلمانی و حقوق انسانی و مدنی مردم که در جریان مبارزات جامعهٔ بورژوائی با فئودالیسم، اشرافیت و حکومتهای پادشاهی مطلق به دست آمده بود، متوسل شد.

تکنیکهای پیشرفتهٔ نوین برای بخش و ضبط موسیقی، مانند رادیو ، گرامافون و نوار باعث گسترش سریع موسیقی در میان مردم شد و به طرز بی‌سابقه‌ای بر تعداد هواداران موسیقی افزود. فزونی و باروری مواد و مصالح خود موسیقی نیز از دو جهت ممکن شد: بسط نُتهای کروماتیك، به اضافهٔ حساسیت در برابر انواع دیسونانس، که به موسیقی امکان داد هرچه بیشتر به ژرفای تجسم دنیای درونی یا روانی انسان راه یابد؛ و جذب قلمروهای تازه‌ای از موسیقی قومی و توده‌ای و سنتهای موسیقی ملی، به اضافهٔ مُدها، ملودیها، گامهای «نامنظم» و ریتمهای بغرنج؛ افزایش نجومی موسیقی دوستان تحصیلکرده و منابع احتمالی پیدایش آفرینندگان بالقوه، و تکثیر وانتشار فرهنگهای ملی و مردمی، و نتیجتاً غنی شدن موسیقی جهان، نشانی از یك انقلاب در موسیقی بود. اوج‌گیری این انقلاب، به جهانی سراسر صلح و همکاری بین‌المللی در میان ملتها و پایان یافتن تمام شکلهای استثمار بستگی داشت.

آنچه به عنوان «انقلاب» در موسیقی سدهٔ بیستم در بوق و کرنا دمیده می‌شد، نه این تغییرات بلکه تحولات و پیشرفتهای محدودی بود

که با قدرت «شوك» یا «ضربتی»خویش شناخته می‌شد، و در اثر تأکید یك جانبه بر عنصری که درحالت انزوا به سنتهای انسان دوستانهٔ موسیقی یورش می‌آورد بدست آمده بود. این گرایشهای اصلی بر دو گونه بودند:

گرایش نخست به پیشگامی آرنولد شونبرگ (۱۸۷۴ ـ ۱۹۵۱)، شامل رشد و گسترش یك جانبهٔ کروماتیسم واگنر، مدولاسیون و تجزیهٔ خط ملودیك در موومان هارمونیك یعنی تشدید ذهن گرائی می‌شد. گرایش بعدی به پیشگامی ایگور استراوینسکی (متولد ۱۸۸۲) از بطن گرایشهای ملی و توده‌ای سدهٔ نوزدهم قد برافراشت. آنچه این گرایش از گرایشهای ملی و توده‌ای جذب کرد، چهره‌های موسیقائی مردمی، قدرت ملودیك و انسانیت یا سرشاری و غنای بیان آنها نبود. این گرایش، بدوی گرائی هارمونیك و ملودیك موسیقی با مدهای قومی را تشدید کرد. در کنار این وضع، یك موسیقی «فرا ـ عینی» آفرید که در آن به انواع نُتها، آکوردهای دیسونانت یا «ضربتی» زنگ صدا، ضربه‌های دینامیك و تأکیدهای ریتمیك مانند چیزهای «مشخص» نیز پرداخته می‌شد.

آنچه هر دو گرایش نماینده‌اش بودند، نه گسترش قدرت موسیقی تا حد تأمل دربارهٔ زندگی بلکه عقب نشینی از این هدف مهم بود. آنچه هر دو گرایش مجسم کردند و به عنوان چیزی «نو» به مخاطبان خویش معرفی کردند بیگانگی یا جدائی آهنگساز از اجتماع و همنوعانش بود. یك گرایش، بر تنهائی و عذاب آهنگساز به عنوان واقعیت و تراژدی جاودانی زندگی، تأکید می‌کرد. گرایش دیگر، واقعیت را به هر آن چیزی محدود کرد که آهنگساز می‌توانست با جسمش لمس کند یا در شکمش احساس کند. اینان به عنوان هنرمندانی انقلابی، در برابر انسان دوستی واقع بینانه ایستادگی کردند. شگفت آور نیست که این موسیقی «آوانگارد» یا پیشرونما با

استقبال و علاقهٔ تودهٔ عظیم دوستداران موسیقی روبرو نشده است.

این عدم جذابیت را غالباً با توسل به تئوری «نابغهٔ ناشناخته» که می‌گوید مردم حرفها و کارهای نابغه‌ها را در روزگار خودشان درك نمی‌کنند، یا آنکه موسیقی اینان معرف آینده است و به همین علت امروزه باید بازدارنده تلقی شود، توجیه می‌کنند. با این حال، مردم در روزگاران گذشته، موسیقی نوابغ را درك می‌کردند. دربارهٔ موسیقی آنان بحث و بررسی می‌شد، عده‌ای آن را انتقاد می‌کردند و گاه پاداشی خسیسانه به سازنده‌اش می‌دادند، ولی تودهٔ شنوندگان آثار اینان، سخت به موسیقی علاقه مند بود. همچنین، نمی‌توان گفت که پیشگامان «آوانگارد» یا «انقلابی» موسیقی در روزگار خود ما، همانند استراوینسکی و شونبرگ، ناشناخته مانده‌اند، کسی تأییدشان نمی‌کند یا در پستوها و اتاقهای زیر شیروانی، گرسنگی می‌کشند. اینان در زمرهٔ پرستوده‌ترین و معروف‌ترین شخصیتهای موسیقی سدهٔ بیستم بوده‌اند، واگر کارهای افراطی ایشان در نخستین روزها هیجانها ومشاجرات خشونت آمیز و تند به دنبال آورد، چیزی نگذشت که انبوهی از شاگردان و پیروانشان از ایشان بتهای گوناگون ساختند. تئوریها و روشهای ایشان در مدارس موسیقی رواج یافت. پیروان ایشان، در مقام منتقدان موسیقی برای نشریات بزرگ بکار پرداختند و مقالات بسیار برای نشریات طراز بالا نوشتند. آثار ایشان اجرا می‌شود، انتشار می‌یابد و به صورت صفحات گرامافون در اختیار علاقه‌مندان قرار می‌گیرد. کتابهای فراوان در تشریح روشها و تئوریهای ایشان نوشته شده است. به بیان دقیق‌تر، ایشان وکارهایشان بیش از تمام موسیقیدانان در تاریخ بشر «تفسیر» شده‌اند. توهمی که موسیقی مزبور را نمایندهٔ نوعی روحیهٔ انقلابی می‌پنداشت، دیگر ازمیانه برخاسته است. امروزه موسیقی و تئوریهای این موسیقیدانان درمطبوعات و آکادمیها که از قدیم به عنوان مهدهای محافظه کاری

و ارتجاع شهرت داشتند، پذیرفته شده است. اما، پس از گذشت بیش از پنجاه سال ازتاریخ آفرینش آثار افراطی ایسن آهنگسازان، شنوندگان آثار مزبور، احساس می‌کنند که قرابت تنگاتنگی با موسیقی ندارند.

علت، این نیست که آثار مزبوربرای روزگار آنها خیلی انقلابی بوده است، بلکه اصلاً انقلابی نبوده است. موسیقی ازمراحل و دورانهای تکامل انقلابی چندی گذشت، ولی همواره تغییر انقلابی را در بطن شرایط واقعی زندگی، جایگزینی نهادهای کهنهٔ اجتماعی با نهادهای نو، پیدایش روابط نوین اجتماعی و سطح تازه‌ای از آزادی و رشد برای توده‌های عظیم مردم، منعکس کرده است. موسیقی، این وضع را با دموکراتیزه کردن فرمهایش در زندگی مردم، سرشاری امکانات و منابع جدید خلاقیت، تجسم دستجمعیِ آزادیِ نوبنیادِ زندگی و اندیشه، و تسخیر گستردهٔ حساسیتهای نوین زمانه به وسیلهٔ موسیقی، منعکس کرد. از سال ۱۶۰۰ تا ۱۸۳۰ میلادی، چندین مرحلهٔ متوالی این گونه تکامل انقلابی، از پی هم آمده است. سرفصلهای این تکامل عبارت است از اوپراهای مونته وردی، اوراتوریوهای هندل، کانتات‌ها،پاسیونهاو آثار پیانوئی یوهان سباستین باخ، اوپراهای موتسارت، سنفونیهای هایدن و بتهوون، و آوازهای شوبرت. تمام آثار یاد شده، برای شنوندگان خود در آن روزگار، قابل درك بوده است. این بدان معنی نیست که از هر اثری بسادگی می‌شد لذت برد یا هیچ اثری مجادله انگیز نبود. اما این آثار، به این علت آینده‌ای داشت که دقیقاً برای «زمان حال» بسیار پر معنی بود. هنری که دراین معنا برای زمان خودش بیش از هر زمان دیگری «حقیقی» باشد، یا بخش قابل توجهی ازاین حقیقت به آن تعلق داشته باشد، ارزشش را برای همعصران خویش و نسلهای آینده ثابت می‌کند.

اگر گفته شود که شونبرگ و استراوینسکی در این معنا انقلابی

نبوده‌اند، به معنی انکار این واقعیت نیست که آنها سرامد استادان فن موسیقی و از لحاظ تسلط بر موضوعات کارشان، انسانهایی نابغه بودند. این امکان نیز تماماً وجود دارد که موسیقی آنها در چارچوب عقب نشینی از تعهد اجتماعی یعنی مأیوس شدن از تودهٔ انسانهای همنوع خویش، به جنبه‌ای از روانشناسی انسان پرداخته باشد که تجسمش می‌تواند بخشی از هنر موسیقی جامع و واقع بینانهٔ آینده باشد. اما کیفیت «ضربتی» آثار ایشان زائیده کیفیتی انقلابی نبود، بلکه نتیجهٔ بیان بیگانگی توسط این آهنگسازان: تنهائی‌شان در میان انسانهای دیگر و آگاهی بر این احساس بود که مردم به صورت جزیره‌هائی تك تك در دنیائی آکنده از خصومت به سر می‌برند.

در نیمهٔ نخست سدهٔ بیستم آهنگسازان بزرگی چون **ژان سیبلیوس**[1] (۱۸۶۵_۱۹۵۷) فنلاندی، **رالف وگهان ویلیامز**[2] (۱۸۷۲_ ۱۹۵۸) و **ارنست بلوخ**[3] (۱۸۸۰_۱۹۵۹) به ظهور رسیدند که آثارشان تفاوت چشمگیری با تمامی آثار گذشتهٔ موسیقیدانان دارد ولی خبری از این کیفیت ضربتی در آنها نیست. این آهنگسازان، انسان دوستی خود را حفظ می‌کنند و فرمهای بزرگ سنفونی و موسیقی مجلسی را با بافت و معنی تازه‌ای از نو می‌سازند، و از مواد ومصالح قومی و ملی به عنوان افزوده‌ای زنده بر زبان موسیقی سودمی‌جویند. در لابلای آثار این موسیقیدانها به بازتابهائی از اندوه ژرف، ستیزهای درونی و ناآرامی زمانه برمی‌خوریم، مانند **سنفونی چهارم** سیبلیوس، **سنفونی چهارم** و **سنفونی ششم** وگهان ویلیامز، راپسودی **شلومو** و **کوارتت زهی نخست** اثر ارنست بلوخ.

در پیرامون «آوانگارد» شبه انقلابی، که در موارد بسیاری آهنگساز هم در صفوف این «آوانگارد» دیده می‌شد، منتقدانی پدید آمدند که کارشان افسانه‌پراکنی بود: فقط آهنگسازانی را می‌توان

1. Jean Sibelius 2. Ralph Vaughan Williams 3. Ernest Bloch

حقیقتاً «متعلق به سدهٔ بیستم» دانست که سهمی در تخریب سنت انسان گرایانه داشته‌اند. آهنگسازانی که همچنان انسان دوست ماندند، نظیر وگهان ویلیامز و سیبلیوس، از لحاظ روحی، واقعاً «به سدهٔ نوزدهم تعلق داشتند»، حتی «آکادمیك» بودند، ولی در کارشان هیچ عنصر آکادمیك دیده نمی‌شود. درآن سالها، نامفهوم بودن اثر نشانه‌ای از عظمت واقعی آن پنداشته می‌شد؛ و احساس نامفهوم یا غیرقابل درك بودن که از فقدان انسان دوستی سرچشمه می‌گرفت، الهام «آینده» تلقی می‌شد.

آنچه این غریوهای «آوانگارد» انقلابی می‌گفت، نه حمله به قدرتهای اقتصادی و سیاسی حاکم امپریالیستی بلکه تسلیم شدن در برابر آنها بود. هنرمند تسلیم شد و از کوشش برا ی درك و شناخت این جهان دست برداشت. او در ذهن خود گام بگام از جامعه و همانندی پردامنه با نسانهای همنوعش فاصله گرفت. برای او، دنیای واقعی، در هاله‌ای اسرار آمیز فرو رفته بود و همچون تودهٔ انسانهای همنوعش، چیزی غیرقابل درك و شناخت اعلام شده بود. او به دامان تنهائی، ترسها و رنجهایش رها شده بود. و این بیگانگی را از دو راه می‌توانست بیان کند. رنج درونیش را می‌توانست بطور ذهنی و مکرراً به اندیشهٔ رهبری کنندهٔ آثارش تبدیل کند؛ یا می‌توانست نوعی فرا ـ واقعیت یا چیزی همطراز ناشخصیت بیافریند و با مواد و مصالح ظریف هنر به عنوان مواد و مصالحی مشخص برخورد کند، که از واقعیت آنها نیز فقط خودش مطمئن بود. این دو راه یا جهت، که شونبرگ و استراوینسکی نماینده‌اش بودند، به اضافهٔ شاگردان و پیروانشان، به «اوپوزیسیون» یا گروه مخالف دروغین درموسیقی سدهٔ بیستم تبدیل شد. با آغاز جنگ دوم جهانی، تفاوت از میان رفت. هر دو جهت، به ختم ملودی انجامید، چون شالودهٔ اجتماعی زبان ملودیك کنار گذارده شده بود، و پایان فرم موسیقی معنی‌دار را موجب

شد. در ستیزهای زندگی، که می‌توانست مایهٔ آفرینش ساختارهای دراماتیك بزرگی بشود، تعهد کنار گذارده شد.

هر دو گرایش، اسلافی داشتند، هر چند ماهیت یك شبه انقلاب به طوری که از «آوانگارد» برمی‌آید، توالی انقلابها را می‌طلبد ـ درهر مرحلهٔ تازه، «انقلاب» تازه‌ای علیه مرحلهٔ پیشین ضرورت می‌یابد. هر گامی که در جهت کنار گذاردن انسان دوستی برداشته می‌شود، در مقایسه با گام بعدی، انسان دوستانه به نظر می‌رسد.

نخستین اوپرای «مدرن» و برجستهٔ سدهٔ بیستم در سال ۱۹۰۲ به وسیلهٔ **کلود دبوسی** (۱۸۶۲ ـ ۱۹۱۸) ساخته شد و **پلئاس و میلزاند** نام داشت. این اوپرا در مقایسه با آنچه پس از آن ساخته شد، از لحاظِ جریانِ آنچه غالباً به شکل ملودی مُدال مشتق از گامهای قومی، کروماتیزاسیون حساس و ظریفش و آفرینش «کلام ـ ملودی» است، اعجاز تازه‌ای در آفرینش زیبائی به شمار می‌رفت. با اینحال، اوپرای مزبور، افسانه‌ای قرون وسطائی و سرشار از گیرائی و رمز است، که شخصیتهای بی‌عمقش مظلوم واقع می‌شوند، گوئی به کابوس یا هذیان گرفتار شده‌اند. اینان، نه انسانهای «کامل» بلکه نشانه‌های گمشدهٔ واقعیتی غیرقابل درك هستند. موسیقی، مثلاً در بیشترین بخش امپرسیونیسم دبوسی، انفعالی و بی‌استخوان، و از لحاظ نداشتن خطوط ساختاری مشخص، به اندازهٔ شخصیتهای خود، بی‌ذهن و بی‌فکر است. این بی‌فکری آفریدهٔ هوشی تیزیاب است که در اثر ستیزهای زندگی از حرکت باز مانده است.

اوپرای **الکتر** آفریدهٔ ریچارد اشتراوس (۱۸۶۴ ـ ۱۹۴۹) در سال ۱۹۰۲ نیز شخصیتهائی به همین اندازه بی‌فکر ولی شیفته‌تر را به میدان می‌آورد، که تأکیدشان بر جانور صفتی است. داستانهائی که اشیل، سوفوکلس، و ائوریپیدس دربارهٔ الکتر [دختر آگاممنون و کلوتایمنسترا در اساطیر یونان] نوشته‌اند، در مقایسه با آنچه در این

اوپرا آمده است، از عالی‌ترین دستاوردهای اندیشهٔ منطقی و انسانیت به شمار می‌رود. در این اوپرای مدرن، تأکید بر جریان خون است و شخصیتهایش به سوی نفرت و کشتار به وسیلهٔ نیروهای مهار نشدنی کشیده می‌شوند. بارزترین نمونهٔ اینحالت، کرنش الکترا در برابر پدر مقتولش است: «امیدوارم خون گلوهای بریده بر گورت بریزد! و امیدوارم همچون خاکستر مردگان، وارونه و جاری شود.» در کل منظرهٔ این اثر که «رقص مرگ» موج می‌زند، موسیقی، ضمن آنکه لحظاتی از تغزل «وینی اشتراوس» را در خود دارد، با خشونتی تشنج آلود و ناآرامی پیوسته‌ای به گوش شنونده می‌کوبدو یورش می‌آورد.

«انقلاب» شونبرگ، نمایندهٔ ذهنیت طبقهٔ خرده بورژوایی است که زمانی با خوش بینی دست اندر کار ساختن چوب بست نظام سرمایه‌داری شده بود ولی اکنون دریافته است که آزادی نظام مزبور یعنی آزادی بازار، به زنجیرهائی اسرار آمیز و ستمگر تبدیل شده است.این آزادی به بازی پر زرق و برقی با تصویرهائی از خشونت و وحشت آنارشیستی یا انسانی که در دنیای عاری از واقعیت گم شده باشد تبدیل می‌شود، گوئی ترسهای زائیدهٔ دنیای واقعی که این آزادی از پذیرفتنش سر باز می‌زند با نیروئی دو چندان باز می‌گردند و به عنوان فریادهای بلند «ضمیر ناآگاه» خودنمائی می‌کنند.

این مکتب موسیقی را «آتونال» می‌نامیدند، زیرا کاربردهای ذهنی هارمونی را به جائی می‌رساند که هرگونه احساس نقطهٔ سکون کلید یا تونال از میان می‌رود. دیگر اثری از «دیسونانس» نیست، بلکه فقط درجات دیسونانس در کار است، که به یك حالت تنش تقریباً ثابت می‌انجامد و با به شکست کشاندن هدف خودش و بی‌آنکه حرکتی در شنونده پدید آورد به پایان می‌رسد. در این موسیقی، خط تکاملی از موتسارت، بتهوون و شوبرت دیده می‌شود. آنچه این موسیقی از موسیقیدانان یاد شده می‌گیرد لحظات افراط

آنهاست، مانند آخرین فریاد لرزان **دون جووانی**، آکورد دیسونانت و پاساژ درون گرایانه با تونالیتهٔ نامعین در یکی از سوناتهای آفریدهٔ بتهوون، وجهش پردامنهٔ صدا در آوازی کلام گونـه از آفریده‌هـای شوبرت.

در این «ترقی» (در واقع زوال) قدرت موسیقی به فراخواندن و استفاده از تجربهٔ انسان، ملودی، صرفاً اصطلاحی قراردادی می‌شود که برای نشان دادن دونت متوالی، بی‌هیچ تفاوتی، بکار گرفته می‌شود. ملودی، گروه بندیهای معنی‌دار و نتیجتاً «چهره‌های انسانی»اش را از دست می‌دهد. فرم نیز سقوط می‌کند و به پیچیدگیهائی کاغذی تبدیل می‌شود که هیچ معنائی برای گوش آدمی ندارد. از سر فصلهای این «ترقی»، مجموعهٔ آوازی شونبرگ به نام **پیپروی مهتابی**[۴] بودکه در سال ۱۹۱۲ ساخته شد. او بجای آواز،اصوات گفتارمانندی‌بازیروبمی و وزن معین گذاشته بود. در زمرهٔ نوازندگان یا سازهـای همراهـی کننده، فرمهای کنترپوانی «کاغذی» باروك، فوگ، کانن، پاساکالیـا شنیده می‌شد، ولی هیچ گونه استمرار ساختـاری پیوستـه‌ای از آن احساس نمی‌شد. در سالهای ۱۹۲۰ـ۲۹ شونبرگ انجام دادن کاری را اعلام کرد که در واقع یك انجمن می‌تواند از عهده‌اش برآیـد؛ او«زبان» و دستگاه ساختاری تازه‌ای به نام دستگاه «۱۲ صوتی» یا «سریال» ابداع کرد. کار این دستـگاه، تحمیـل یك کروماتیسـم و دیسونانس بر سراسر موسیقی تولید شده در حین پیروی از آن بود. هر کار ناب «۱۲ صوتی» یا «۱۲ تُنی» می‌بایست تماماً بر یك «تُـن ـ ردیف» یعنی تمی از ۱۲ صوت یا تُن مبتنی می‌شد که عبارت بود از ترتیب ۱۲ تُن در گام کروماتیك. این دستگاه از هر واریاسیـون هارمونی و کنترپوان ممکن در این «تُن ردیف» استفاده می‌کرد تا یك اثر تازه بیافریند. به بیان دیگر، دستگاه مزبور فقط صورتی رسمی به

4. *Pierrot Lunaire*

ذهن گرائی داد و شبه عینیتی دیگر به آن بخشید.

استراوینسکی از بطن مکتب موسیقی ملی روسیه برخاست ولی پیش از جنگ اول جهانی از آن گسست. او در آثار «بزرگ» خود در سالهای پیش از جنگ، ملودیهای روسی و غیرروسی را بکار می‌گرفت، ولی هیچ گونه نرمش یا خلاقیت ملودیك، و هیچ گونه احساس ساختار یا آفریدن اثر بزرگ از خود بروز نداد. آثار «بزرگ» او بالتهایی بود که به صورت یك سلسله رقص و پاساژهای درونگرایانه نوشته شده بود و ظاهری پر زرق و برق، توأم با کاربرد استادانهٔ سازها، دیسونانسهای «ضربتی» و پیچیدگیهای ریتم داشت. ملودیها را فقط اقتباس و «پالوده» یا انسان زدائی کرده بود، روح انسان دوستی را از آنها سترده بود و آنها را اشیائی عینی و مادی همچون آجر که بنا به دست می‌گیرد پنداشته بود و با ریتمها نیز برخوردی مکانیستی پیش گرفته بود. بالت **تقدیس بهار**[۵] نقطهٔ آغاز این بی‌فکری آراسته یا بدوی گرائی پیشرفته بود و «انقلابی» جلوه می‌کرد، زیرا کوچکترین جرقهٔ احساس انسان دوستانه را استادانه از آن زدوده و دور کرده بود. در آهنگهای قومی، با وجود طرح مکانیستی‌شان، مختصر روحی باقی ماند ولی تأثیر این موسیقی، منحصراً شکمی یا درونی بود.

در سالهای ۱۹۲۰ـ۲۹ استراوینسکی پیوندهای خود را با فرهنگ قومی روسیه گسست و به «نئوکلاسی سیسمی» روی آورد که مورد توجه تعدادی از دیگر آهنگسازان هم قرار گرفت. فرم یا از رقص و تکرار بی‌وقفهٔ عبارات تشکیل می‌شد یا از فشردهٔ سادهٔ آهنگهای باروك وسونات. او با این اجزاء به عنوان چیزهائی تماماً عینی برخورد می‌کرد نه الگوهائی روانی، که ظاهری آراسته به رنگهای سازی و هارمونی دیسونانت دارند. با استفاده از گامهای مُدال در

5. *Rite of Spring*

پیوندهای پیچیده، گوش آن چیزی را می‌شنود که برطبق دستگاه ماژور ـ مینور، دو کلیدْ درآنِ واحد است. در این تأثیرگذاری «پالوده» یا انسان زدائی شده، ملودیهائی راگنجاند که دست نخورده از تاریخ گذشتهٔ موسیقی اقتباس کرده بود. استراوینسکی اعلام کرد که نه فقط موسیقی او بلکه هیچ موسیقی دیگری قادر به بیان چیزی نیست و هیچ پیوند ورابطه‌ای با حالتهای روانی ندارد. آفریدن موسیقی، کار صنعتگر ظریف کاری است که کفش می‌دوزد و یکپارچگی و یگانگی‌اش را فقط در صنعتش حفظ می‌کند.

در دههٔ پیش از جنگ اول جهانی، قابل درك است که چرا محافظه کاران به سرزنش اینگونه گرایشها برخاسته بودند و توجه اندیشمندان انتقادی و انقلابی به آنها جلب شده بود. این گرایشها، حتی با ذهن گرائی و انسان ستیزی خود به این اعتقاد دامن زدند که هر آنچه در جهان هست حق نیست و در زیر یا پشت این دنیای متمدن، تنشهای جانور خویانه‌ای جریان دارد. جنگ، وحشتها و مصیبتهائی به بار آورد که فقط دنیای «متمدن» سرمایهٔ انحصاری از عهده‌اش برمی‌آمد، و تجارت پر سود ابزارهای جنگی در میان کشورهای درگیر، یکی از آن موارد بود. جنگ پس از آغاز انقلاب سوسیالیستی در روسیهٔ تزاری پایان یافت، و تکانهای انقلابی در آلمان و فرانسه نیز احساس شد. انقلاب نوپا در آلمان و جاهای دیگر سرکوب شد، ولی تلاشهای دیوانه‌وار کشورهای متحارب پیشین برای درهم کوبیدن سوسیالیسم در روسیه به شکست انجامید.

در جمهوری نوبنیاد شوروی که همچنان درگیر جنگ بود، لنین اعلام کرد که شالودهٔ فرهنگ انقلابی با انکار علنی و «پیشرو نمایانهٔ» سنتهای انسان دوستانهٔ پیشین متفاوت است:

«تا زمانی که به روشنی درنیابیم که فرهنگ پرولتاریائی را

فقط با کسب دانش دقیق دربارهٔ فرهنگ ناشی از کل تکامل بشریت و فقط از راه بازسازی این فرهنگ می‌توان پی ریزی کرد، نخواهیم توانست این مسأله را حل کنیم.... فرهنگ پرولتاریائی باید نتیجهٔ تکامل طبیعی ذخیره‌های دانشی باشد که بشریت در زیر یوغ جامعهٔ سرمایه‌داری، جامعهٔ زمینداری و جامعهٔ بوروکراتیک برهم انباشته است.»[۶]

ولی جنبش «آوانگارد» ضمن آنکه همچنان دربارهٔ «انقلاب» در تُنهای موسیقی سخن می‌گفت، روز بروز سنتی‌تر و گریزنده‌تر می‌شد. جنبش ماورای ذهنی و «آتونال»، رسماً به صورت یك دستگاه یا سیستم درآمد، گرچه وقتی با نوعی جامعه اندیشی در آمیخت، باز توانست سند پرتوان، پر رنج و تراژیکی مانند اوپرای وُتْسِكْ اثر آلبان برگ (۱۸۸۵ـ ۱۹۳۵) بیافریند. این جنبش پیچیدهٔ بدوی گرایانه، به جنبش نئوکلاسیك با تمایلات مذهبی تبدیل شد، گوئی می‌کوشید به جامعه‌ای متعلق به گذشته‌های بسیار دور پناه ببرد.

اگر گرایشهای «مترقی» یا «پیشرفتهٔ» ذهن گرای و فرم گرای تا آن اندازه با زندگی واقعاً موجود و نیازهای مردمی که در راه پیشرفت بشریت می‌کوشیدند بیگانه بودند، چرا باز توانست گروههائی از آهنگسازان و منتقدانی را که در پیرامون «نو» حلقه زده بودند به وجد و هیجان آورد؟ این مکتبها، با همهٔ روح «انقلابی» بودنشان، به آکادمیهایی امن و مستقل تبدیل شدند. و با استفاده از دستگاههای پیشرفته و رسمی خود وسیله‌ای فراهم آوردندکه هر آهنگسازی به کمك آن می‌تواند انبوهی از اثرهای گوناگون بیافریند، که هر یك ظاهری آراسته دارد و دیگر آهنگسازان و منتقدانِ پیوسته به این مکتب، بی‌آنکه در مبارزات اجتماعی زندگی واقعاً موجود درگیر شوند

6. V.I. Lenin, "The Tasks of the Youth Leagues", *The Young Generation*, p. 31, N.Y., 1940.

آن را می‌ستایند،و سازندهٔ آن آثار می‌کوشد به مسائل همنوعان خویش پی ببردو آنها را در موسیقی منعکس کند. این مکتبها، در همان حال، نمایندهٔ گونه‌ای از جهان نگری بودند. این جهان نگری به انسان بورژوائی که گمان می‌کند از دست رفته و در گرداب ترسها و توفانها افتاده است امکان می‌دهد تا بیگانگی‌اش را به صورت تعمیمی فلسفی در آورد که گویا دربارهٔ تمام بشریت صدق می‌کند. مثلاً جورج راچبرگ[۷] آهنگساز «سریال» آمریکائی، ضمن بررسی سنفونی **شش قطعه**[۸] اوپوس ۹ ساختهٔ آنتون وبرن[۹] در سال ۱۹۰۹ نوشت:

«بیانی عمیقاً تراژیك است که به طرزی برگشت ناپذیر از قطعه‌ای به قطعه‌ای تکمیل می‌شود و سرانجام، وحدتی شش ضلعی با نیروی سیاه شیطانی که به طرز وحشتناکی محبوس شده است پدید می‌آورد. نمی‌توانم از گفتن این سخن خودداری کنم که این اثر احساسی را با زور بر نیروی زایندهٔ خودش افزوده است که همانند احساسی است که بعضی از بهترین بخشهای سویت ارکسترال آلبان برگ در سالهای بعد به‌نام **لولو**[۱۰] در شنونده برمی‌انگیخت. از این اثر همان هوای مسمومی به مشام می‌رسد که در سدهٔ بیستم خوگرفته‌ایم آن را متعلق به خودمان بدانیم، و با صدای بلند یادآوری می‌کند که انسان هر سرچشمه‌ای که داشته باشد ـ آسمانی یا زمینی ـ همچنان موجودی تراژیك و مخصوصاً تراژیك است. به بیان دقیق‌تر، اوپوس ۶ وبرن سخن حق را می‌گوید.»[۱۱]

بین فورمالیسم و آفرینش فرم حقیقی یا معنی‌دار، فاصله‌ای بزرگ و پراهمیت وجود دارد. فورمالیسم عبارت است از جستجوی

7. George Rochberg
8. *Six Pieces*
9. Anton Webern
10. *Lulu*
11. *Notes*, Fall, 1958, Music Library Association, Washington, D.C.

امکانات نوین در سبك و راههای نوینِ دستکاری درمواد و مصالح هنری به عنوان اشیائی مشخص و ملموس. فرم عبارت است از تحقق اندیشهٔ هنرمند دربارهٔ زندگی از طریق ساختار یك اثر، به طوری که واحدهائی که خود پدیدآورندهٔ حالتهای زندگی‌انـد یا «چهره‌هائـی انسانی» به شمار می‌روند، در چهارچوب روابط و بستگیهائی قرار می‌گیرنـدکه بینشهـای تازه‌ای را موجـب می‌شونـد. با افـزایش فورمالیسـم، فرم معنـی‌دار می‌میـرد واز میـان می‌رود. فورمالیسـم «آوانگارد» به این علت که همچون کل آکادمیسم به تولید هنـری بی‌جان پرداخته بود به بن‌بست رسید. از این بن‌بست نمی‌شد برای همیشه یا تا زمانی که یك بدعت فورمالیستی یا فنی پیدا شود که بتواند جایش را بگیرد، استفاده کرد.

شکست فاشیسم در جنگ دوم جهانی، که در آن اتحاد شوروی نقش عمده را بر عهده داشت، موجب گسترش دامنهٔ سوسیالیسم به کشورهای چین، کره، ویتنام و چند کشور اروپائی دیگر شد. همچنین موجب افزایش تمرکز شدید تکنولـوژی، از جملـه بمـب هسـته‌ای درمراکز قدرت امپریالیسم شد و تمامی بشریت را تهدید به نابودی کرد. هر جا که سایهٔ تهدیـد و یأس سنگین‌تر باشـد، گرایشهـای «آوانـگارد» بیش از گرایشهـای دیـگر در میـان موسیقیدانهـا و روزنامه‌نگاران رخنه می‌کند، ولی تودهٔ شنوندگان آثار این موسیقیدانها به چیز جالبی در موسیقی ایشان برنمی‌خورند. بناچار، چون انگشت تأکید بر تکنیکهای فورمالیستی به عنوان «اصوات نو» گذاشته شده بود، «انقلاب» ازپی «انقلاب» آمد و موجب مرگ و میر وحشت آور آن آثاری شد که یك سال در جدول شاهکارها قرار می‌گرفتند و چند سال بعد به عنوان آثار کهنه، تحقیر می‌شدند.

پس از جنگ دوم جهانی، به نظر می‌رسید که دستگاه «سریال» پیروز شده و استراوینسکی نیز برخی از جنبه‌هـای آن را به خود

اختصاص داده است. آنگاه، جنبش «آوانگارد»، شونبرگ و استراوینسکی را از مقام «استادی» خود خلع کرد و درعوض، مدلهایش را در وجود افرادی چون آنتون وبرن (۱۸۳۳ ـ ۱۹۴۵) و ادگار وارس[۱۲] (۱۸۸۳ ـ ۱۹۶۵) پیدا کرد. وبرن که پیرو شونبرگ بود تمرکز موسیقی سریال را به تحقق رساند؛ در این موسیقی، اثری که سرشار از روابط متقابل پیچیده بین تُنهای روی کاغذ است فقط چند دقیقه دوام می‌آورد و آنچه گوش می‌شنید فقط توالی تکه‌های بی‌ربط، تُنهای تنها و سکوت بود. وارس مواردی را از بدوی‌گرائی اولیهٔ استراوینسکی اقتباس کرد و به سوی نوعی از موسیقی رفت که سرشار ازحرکت، کوبش و اصوات و زمزمه‌های بی‌هدف بود. شخصیت متنفذ تازه‌ای به نام کارلهاینتس اشتاکهاوزن[۱۳] (متولد ۱۹۲۸) وارد میدان شد، که کاربردُتنهای خاص را کنار گذاشت و استفاده از حرکتهای کلی و «نتهای گروه گروه» را آغاز کرد. اشتاکهاوزن حتی مفهوم کاغذی ترتیب و طرح پیاپی را کنار گذاشت و به توالی «لحظه ـ فُرمهائی» که هر یك مستقلاً برای خود وجود دارند روی آورد. موسیقی در این دوره، اگر می‌شد دیگر چنینش نامید، بجای آنکه بازتاب یا روح زندگی و اندیشهٔ انسان به شمار آید، فرم دیگری از «محیط» مصنوعی شد. در نظر آهنگسازان پیرو این مکتب، استفاده از کامپیوتر و دستگاه الکترونیك تولید صوت، هم مایهٔ رهائی ایشان از لزوم پیدا کردن نوازندگان جالب شد هم این توهم را دامن زد که گویا کار اینان بر «علم» تکیه دارد.

بدین ترتیب، «انقلابات» فورمالیستی در چارچوب خود موسیقی، که از هرگونه ملاحظه یا مسئولیت اجتماعی شانه خالی کرده بود، منطقاً به این نقطه رسید که تمام پیوندهای خود با موسیقی انسان دوستانهٔ گذشته را همراه با هرگونه ارتباط زبانی با مردم زمانه بگسلد.

12. Edgar Varese

13. Karlheinz Stockhausen

اگر از آخرین آهنگساز «آوانگارد» پرسیده شود که به گمان وی موسیقی‌اش «آینده»‌ای دارد یا نه، به نظرش سؤالی بی‌معنی مطرح شده است زیرا در اندیشهٔ هنری او کوچکترین جائی برای آیندهٔ جهان وجود ندارد.

اگر می‌بینیم که شونبرگ و استراوینسکی از استادان خارق‌العادهٔ ابزارهای موسیقی و مردانی با نهایت استقلال و یکپارچگی بوده‌اند، فقط تأکیدی بر ویرانگرانه بودن آن نظامی است که دیگر در جهت ترقیات بشر پیش نمی‌رود. شاید ظریف‌ترین ضربه‌ای که این جامعه برایشان وارد می‌آورد، نابود کردن انسانیت ایشان باشد. در اینجا می‌توان گفت که هر آهنگساز در سراسر عمرش یك، دو یا سه اندیشهٔ بنیادی بزرگ دارد؛ بلوغش زمانی آغاز می‌شود که این اندیشه‌ها را کشف کند؛ و کار بعدیش نمایاندن جنبه‌های گوناگون ازراه پوشاندن لباسهای همیشه تازه بر پیکر آنهاست. اگر این سخن درست باشد، باید بگوئیم که شونبرگ و استراوینسکی، دوران بلوغ زندگیشان را با اندیشه‌ای چنان محدود آغاز کردندکه امکانی برای اینگونه تعویض لباس همیشگی را به ایشان نمی‌داد. آنها مجبور بودند یك سلسله «طغیانهای» صرفاً مربوط به سبك را ـ حتی اگر در برابر سبکهای پیشین خودشان بوده باشد ـ به جای رشد حقیقی بنشانند. دربارهٔ جنبشهای پس از ایشان نیز همین سخن را با مفهومی گسترده‌تر می‌توان گفت.

آهنگسازانی هم هستند که سبك کارشان گاهی در ظاهر تشابهاتی با سبك بیگانگی پیدا می‌کند، ولی آنها از این سبك به عنوان سپری دفاعی برای حفظ انسانیتی استفاده می‌کنند که هیچگاه گمش نکردند. نمونه‌ای از اینان بلا بارتوك (۱۸۸۱ـ ۱۹۴۵) است، که دربارهٔ موسیقی روستائی چنین گفته است: «این موسیقی، نقطهٔ آغاز مطلوب برای رنسانس موسیقائی است و آهنگساز نمی‌تواند

استادی بهتر از این را راهنمای خویش قرار دهد.» او موسیقی کافه‌ای و سرگرم کنندهٔ شهری را به عنوان موسیقی غیر «مردمی» رد کرد و به گردآوری و مطالعهٔ فرمهـای کهن موسیقی روستائی که در روستاهای سرزمین مادریش مجارستان، سراسر کشورهای بالکان و حتی ترکیه پراکنده بود، همت گماشت.

بارتوك مطالعه و شناخت موسیقی قومـی را به سطـح کیفیتاً تازه‌ای از لحاظ وسعت و عینیت علمی توأم با ژرف اندیشی هنـر شناسان، ارتقا داد. گردآوری و تحلیل هزاران آواز قومی توسط وی، کمکی بزرگ و همیشگی به دانش موسیقی، و سرشار از درسهائی دربارهٔ موسیقی قومی‌وروستائـی بطورکلی و ریشهٔ کل موسیقی، است. این موسیقی در نظر او نمایندهٔ اعجاز ساختار است، بیشترین سخن را با کمترین نُت به زبان می‌آورد، همچنانکه ابزارها و ظروف باستانی که برای «کار خاصی» ساخته می‌شدند، اعجاز کمال به شمار می‌ورند. او این را نه فقط در آوازهای قومی مدونش بلکه در بازسازیهـای خلاقانهٔ آنها توسط خودش و درکارهائی که به نام «دستور موسیقی» می‌نوشت و مجموعه‌های زیبائی از آثار خلاقهٔ هنر به شکلهای کوچك هستند ـ مانند **میکرو کاسموس**[۱۴]، **چهل و چهار دوئت ویلن**[۱۵] و **۸۵ قطعه برای کودکان**[۱۶] ـ نیز نشان داد. در این آثار نشان داده می‌شود که چگونه الگوهای هارمونیك و پولیفونیك از میان بذرهای این موسیقی قومی جوانه می‌زنند، رشد می‌کنند و روشنائی تازه‌ای بر کل تصنیفات موسیقی می‌تابانند. کشفهای او، تئوریهای نژادپرستانـه و شووینیستی مربوط به سرچشمه‌های موسیقی را رد کرد و تأثیر متقابل رشته‌ها و شاخه‌ها و جریانهای بسیاری را در درون هر فرهنگ قومی عیان ساخت.

14. *Mikrokosmos*
15. *Forty–Four Violin Duets*
16. *85 Pieces for Children*

کوارتت‌های زهی، کنسرتوها و سوناتهای بارتوك، کوششهائی هستند برای بازسازی فرمهای بزرگ میراث انسان دوستانه به شکل جمله‌های ملودیك، پولیفونی، الگوهای ریتمیك و مدالیته‌های مستقل از مطالعاتش دربارهٔ موسیقی روستائی. اینها آثاری سرشار از نومایگی و یکپارچگی هستند و حساسیت خود بارتوك را به مسائل بزرگ اجتماعی و فاجعه‌های زمانه‌اش منعکس می‌کنند. کانون حساسیت او همگونگیش با دهقانان مجارستان بود. با آنکه پیچیدگیهای ریتمیك، کوبشها و دیسونانسهایش موسیقی او را ظاهراً به مکتب استراوینسکی نزدیك می‌کند، ولی تفاوتی بنیادی میان این دو وجود دارد. موسیقی او که هیچگاه گرفتار عینیت و بیگانگی سرد نشد، گرمی و انعطاف انسانی را همواره در قلب خود داشته است. او خیلی کم و با دشواری زیاد، به درام عالی فرمهای بزرگ انسان دوستانه می‌رسد، هر چند با **کوارتت زهی دوم**[۱۷]اش در سالهای ۱۹۱۵ ـ ۱۹۱۷ به این درام نزدیك شد. اندیشهٔ او، مخصوصاً در موسیقی مربوط به سالهای جنگ اول جهانی و سالهای ۱۹۲۰ـ۲۹، بیشتر، بازتابی است از تجربه‌های تراژیك دهقانان مجارستان و کشورهای بالکان، که در این جنگ به عنوان گوشت دم توپ مورد استفاده قرار گرفتند و پس‌ازجنگ به ایشان خیانت شد. این آثار نیز با آن لحظات حساسیت درونی و تراژدی نیشدارشان، سپر حفاظتی سختی از استهزای جهان خارج و دفاع از احساسات آزردهٔ مردم دارند. بارتوك احتمالاً نتوانست راه نجاتی برای دهقانان پیدا کند. با اینحال، هیچگاه احساس مبارزه و احساس لذت بردن از زندگی را از دست نداد. او در برخی از آثاری که در آخرین بخش زندگی‌اش آفرید مانند **موسیقی برای سازهای زهی و ضربی**[۱۸]، **کوارتت زهی ششم**[۱۹] و **کنسرتو برای ارکستر**[۲۰]، این

17. *Second String Quartet*
18. *Music for Strings and Percussion*
19. *Sixth String Quartet*
20. *Concerto for Orchestra*

نقاب را کنار می‌زند و از روی کیفیات سرشار آواز و وسعت دراماتیك آزاد پرده برمی‌دارد.

هیچ مکتب موسیقی «آوانگارد» یا «موسیقی آینده» در پیرامون بارتوك شکل نگرفت. او خودش وجود گروهی «پیرو» یا «حواری» را مسخره می‌پنداشت. در کار او نشانی از یك «دستگاه» تازه نبود بلکه او آثارش را نگاهی تازه به میراث موسیقائی و توانمند کردن آن می‌دانست. کار او چون عمیقاً آموزشی است، آینده‌ای بس پرحاصل دارد. از شیوهٔ آهنگسازی و موسیقی شناسی در جمهوری سوسیالیستی مجارستان امروز می‌توان راههائی را که موسیقی وی گشوده است باز شناخت.

در روزگار ما، جهان به سرآغاز تحولی بیسابقه رسیده است که در آن استثمار یك طبقه به وسیلهٔ طبقهٔ دیگر ازمیان خواهد رفت. امکانات تسلط دستجمعی انسان بر طبیعت و توانائی‌اش به تولید نیازمندیهایش با استفاده از طبیعت، بدانجا رسیده است که تمام انسانها خواهند توانست از ثمرات کار خویش نه فقط در زمینهٔ کالاهای مصرفی برخوردار شوند بلکه خواهند توانست نیروها و استعدادهای هنری خود را تا بالاترین درجه کامل کنند. این به معنی «همطراز شدن» مردم نیست. به این معنی است که در سالهای آینده، انسانهای آزاد در مقایسه با گذشته، امکانات آفرینش هنری به مراتب غنی‌تری بدست خواهند آورد. به این معنی است که بشر علاقه‌ای جز شناختن جهان و مسلط شدن بر آن نخواهد داشت و در اثر منافع طبقاتی‌اش حقیقت یا واقعیت را کتمان نخواهد کرد یا از آن منحرف نخواهد شد.

از هم پاشیدن یکجانبه‌نگری وفراهم آمدن زمینه برای داشتن حق و توان بروز استعدادهای هنری برای تمام مردم؛ کمال یابی انسانیت، بی‌هیچ فروگذاشتی؛ شناخت علمی نیروهای طبیعی،

اقتصادی، اجتماعی و تاریخی فعال در جهان معاصر؛ و جانبدار بودن ترقی را می‌توان بطور کلی مضمون و هدف رئالیسم سوسیالیستی نامید.

در بخش بزرگی از جهان، جامعهٔ تحت حاکمیت طبقهٔ کارگر چه در کشورهای سوسیالیستی و چه در کشورهائی که به سوی سوسیالیسم ره می‌پویند، به وجود آمده است. این، واقعیت تاریخی بزرگ زمان ماست و باید تمام مردم، در هر سرزمینی که زندگی می‌کنند و به هر طبقه‌ای که تعلق دارند، آن را بفهمند. آرمان صلح خواهی در برابر ویرانگری مخوف یك جنگ جهانی دیگر و آیندهٔ خود بشریت، بستگی به ایمن تضمین دارد که دو نظام سوسیالیسم و سرمایه‌داری، آیندهٔ خود را در جهانی صلح آمیز بسازند. کسانی که نمی‌توانند این واقعیت را بفهمند، کسانی که از «اجتناب ناپذیری جنگ» سخن می‌گویند، یا همین حرف را با اعلام «جنگ جزو طبیعت آدمی است» به زبان می‌آورند یا سرمایه‌داری را مترادف «آزادی» و «فرهنگ» می‌دانند وبا اینحال می‌خواهند دیگران را رهبری یا روشنگری کنند، شایستگی دریافت عنوان «انسانهای لایق احترام» را ندارند.

در تحلیل موسیقی از نگرگاه طبقهٔ کارگر، انسانیت نهفته در موسیقی قومی، جستجوی پیوستهٔ تصویرهای حقیقی انسان که از بطن زندگی و مبارزات مردم با ستمگران پدید می‌آیند، با تکنیکهائی در هم آمیخته می‌شوند که باید در بطن پیشرفتها و دستاوردهای در همکرد رئالیسم موسیقائی شناخته و آموخته شوند. این نگرگاه در جستجوی هنری است که در زندگی روزانه بکار آید و معرف غنی‌ترین و گسترده‌ترین تجربه‌های دراماتیك واجتماعی باشد. در کشورهای تحت حاکمیت طبقهٔ کارگر، موسیقی نیز مانند همهٔ هنرها از عرصهٔ رقابت خصوصی بازار و بقایای حمایت خصوصی دوری گرفته است. تودهٔ

مردم از موسیقی حمایت می‌کنند و موسیقی، بسادگی دراختیار ایشان قرار می‌گیرد. مردم درست به اندازهٔ حق کار، حق استفاده از موسیقی را دارند و موسیقی همچون نان در اختیار همگان است. سازمانهای مربوط به کنسرتهای سنفونیك، اوپرا و موسیقی مجلسی، بی‌هیچ مشکلی به فعالیت خود ادامه می‌دهند. این سازمانها بخشی از خدمات اجتماعی به شمار می‌روند و سرعت گسترش‌شان با امکان سازمان‌دهی و تربیت نوازندگان، یکنواخت است. تربیت و آموزش دائمی از طریق اجرای شاهکارهای گذشته ادامه دارد و تقاضا برای شنیدن آخرین کارهای روز، بی‌پایان است. نخستین بار در تاریخ است که مردم واقعاً می‌توانند از آهنگساز حمایت کنند. در عین حال، گروههای موسیقی، آوازه خوانی و نوازندگی تفننی، که خود نوعی آموزش و تربیت پرثمر برای شرکت کنندگان به شمار می‌رود، سریعاً و در همه جا گسترش می‌یابند.

در اتحاد شوروی، در نخستین سالهای پس از پیروزی انقلاب که این کشور مورد تهاجم نیروهای بیگانه و جنگ داخلی به تحریك و پشتیبانی قدرتهای امپریالیستی قرار گرفته بود، بزرگترین و بیشترین توجه ممکن به پی‌ریزی و حفظ فرهنگ معطوف می‌شد. در تمامی دوران رشد جامعهٔ شوروی، به تکامل هنرها از جمله موسیقی، نه صرفاً از لحاظ «بیان علاقه» بلکه از لحاظ اختصاص بیشترین مقدار ممکن از بودجهٔ سالانه به ساختن تئاترها، کنسرواتوارها، اوپراها، ارکسترها و تولید سازهای گوناگون، توجهی پیوسته معطوف شد. در سال ۱۹۳۹، آهنگسازان شوروی ۲۹ اوپرای جدید تصنیف کردند. در فصل هنری مشابهی، در سالهای ۱۹۴۰ـ۴۱ اوپرای تازهٔ خرنیکوف[۲۱] در ۲۶ تئاتر این کشور بر روی هم ۱۵۴ بار اجرا شد. بقیهٔ اوپراهای آهنگسازان شوروی به ترتیب ۱۳۰ و ۳۹ و ۳۴ و ۳۴ بار اجرا شدند.

21. Khrennikov

به منظور حفظ و تشویق فرهنگهای قومی و سنتی جمهوریهای ملی و گروههای خودمختارملی، و نیز ترویج فرمهای سنفونی و اوپرا در این سرزمینها که تا سالهای پیش از پیوستن‌شان به اتحاد شوروی برای این خلقها ناشناخته بود، فرهنگ این جمهوریها و گروههای ملی پیوسته تقویت شده است. در شهرهای بزرگ این سرزمینها جشنواره‌های دوره‌ای موسیقی اجرا می‌شود و نوازندگانی از گوشه و کنار اتحاد شوروی در آنها شرکت می‌کنند. فرمهای جدید موسیقائی، مانند نوعی اوپرا که در آن سازهای قومی در کنار سازهای استاندارد کنسرت به صدا در می‌آیند، ابداع شده است و بدیهه نوازی رواج یافته است. مردم جمهوری خود مختار بوریات مانگولیا[۲۲]، که در سال ۱۹۲۹ با موسیقی سنفونی و اوپرا آشنا نبودند در سال ۱۹۴۰ توانستند یك گروه کامل بالت و اوپرا به مناسبت جشنوارهٔ دو هفته‌ای بوریات مانگولیا به مسکو بفرستند.

آهنگسازان، برای خودشان اتحادیه‌ای همانند اتحادیه‌های نویسندگان و نقاشان تشکیل داده‌اند که نرخ دستمزد وحقوق ناشی از هر اثر را تعیین می‌کند، به علاقه مندان موسیقی آموزش می‌دهد، آهنگسازی را تشویق می‌کند، و به آهنگسازان جوان و مستعد کمك هزینهٔ تحصیلی می‌دهد. آموزش موسیقی به کودکان، چه به عنوان بخش طبیعی تحصیل در مدرسه و چه به شکل مدارس مخصوص کودکان درخشان در زمینهٔ موسیقی، مخصوصاً بسیار متنوع و جالب است. هیچ نوازنده یا آهنگساز مستعدی برای تأمین مخارج زندگیش با مشکلی روبرو نمی‌شود و تقاضا بمراتب از تعداد یا عرضهٔ موجود فراتر می‌رود. وقتی یك آهنگ مهم تازه برای اجرا آماده می‌شود مقالاتی که در وصف آن نوشته می‌شوند بخش قابل‌توجهی‌از صفحات روزنامه‌ها را بخود اختصاص می‌دهند. در سال ۱۹۴۶، مردم در حالی

22. Buryat Mongolia

که ویرانیهای ناشی از تهاجم نازیها را ترمیم می‌کردند، برنامه‌های مربوط به‌تربیت ۳۹ ارکستر سنفونی وتعداد زیادی گروه کُر و موسیقی مجلسی اعلام شد.

سوسیالیسم تا چه اندازه توانسته است بیان موسیقائی مختص خودش را بدست آورد؟ البته موسیقی در مقام موسیقی، نمی‌تواند سوسیالیسم را تشریح و تفسیر کند. موسیقی «مارکسیستی» به این معنی که برای تبیین نظریهٔ مارکسیستی اقتصاد و تاریخ ساخته شده باشد نیز نمی‌تواند وجود داشته باشد. موسیقی با بیان، گسترش و آوردن زندگی درونی مردم به عرصهٔ شعور اجتماعی در جریان پاسخگوئی به شرایط زندگی ایشان، موجب بسط خویشاوندی انسانها می‌شود. می‌توان گفت که موسیقی شوروی زندگی درونی مردمی را منعکس می‌کند که با سختی‌های تلخ وتهدیدهای تهاجمی و انهدام برنامه ریزی شده در سراسر عمر این جمهوری دست بگریبان بوده‌اند و در اثر جنگهای ویرانگرانه‌ای که برایشان تحمیل شده است ازهستی ساقط شده‌اند ولی باز بر درجهٔ نوعدوستی‌شان افزوده شده است، خنده را از زندگی خویش دور نکرده‌اند و ایمانی محکم به ترقی بشر دارند. این آن زندگی درونی مورد نظر نیست که وقتی جنگ و استثمار طبقاتی از سراسر جهان رخت بربندد و فقط در آرشیوها بشود سراغش را گرفت، ویژگی مشخص کنندهٔ مردم به شمار رود. دربارهٔ هنر امروز، آدمی فقط می‌تواند برخلاقیت بالقوه‌ای که همراه با میلیونها کشته در جنگ ضدفاشیستی از دست رفت و بیشترشان نیز جوان بودند، تأسف بخورد. در اتحاد شوروی و دیگر کشورهای سوسیالیستی، شکوفائی موسیقی کثیرالمله با تأثیری که بر زبان موسیقائی می‌گذارد، تقریباً نخستین مراحل خود را می‌پیماید. در حال حاضر آفرینندگی در موسیقی از بافت خلاقانهٔ سرشاری برخوردار است، که ماهیتش را بسختی می‌توان از طریق آثاری که

یك یك به کانالهای باریك کنسرت هال‌های بین‌المللی راه می‌یابند مشاهده کرد. مصداق این سخن، انبوه کارهای کرال ـ سنفونیکی است که در زادگاه خود روابط حسنه و همکاری تازه‌ای میان آهنگساز و شنوندگان آثارش ایجاد می‌کند ولی صدورشان به عنوان موسیقی به کشورهای دیگر، نسبتاً دشوار است.

آثار انگشت شماری که از اتحاد شوروی به کنسرت هال های ایالات متحد آمریکا رسیده، غالباً ازآثار سرگی پروکوفیف[۲۳] (۱۸۹۱ـ ۱۹۵۳) و دمیتری شوستاکوویچ[۲۴] (متولد ۱۹۰۶) در اثر محبوبیت بیکرانی که نصیبشان شده است، مشهور خاص وعام شده‌اند. این محبوبیت، علیرغم تمایل شدید منتقدان آمریکائی به بدنام کردن موسیقی شوروی و طرح این ادعا که گویا چرخش انسان دوستانهٔ موسیقی مزبور بازگشتی به سدهٔ نوزدهم و نتیجهٔ درخواستهای «سیاستمداران»از آهنگسازان برای تصنیف موسیقی «آسان» و بی‌مسأله است، بدست آمده است. موسیقی آکادمیك که به تقلید از گذشته می‌پردازد، نمی‌تواند شنوندگانش را تا مدتی طولانی نگهدارد. موسیقی برخاسته از بیگانگی نیز نمی‌تواند شنوندگانش را تا مدتی طولانی نگهدارد. قدرت پایدار آثاری چون **سنفونی پنجم و سنفونی ششم** شوستاکوویچ، یا **کانتات آلکساندر نفسکی**[۲۵] و موسیقی بالت **رومئو و ژولیت** اثر پروکوفیف از اینجا سرچشمه می‌گیرد که شنوندگان آثار مزبور بازتاب احساس‌ها و امیدهائی را که برای استقرار روابط ثمربخش و انسانی دارند، در این موسیقی می‌بینند. این تشابه میان مضمون موسیقی و زندگی روانی تودهٔ شنوندگان، ثابت می‌کند که این موسیقی، برخلاف ادعای سردمداران جنبش «آوانگارد» مبنی براینکه فقط موسیقی حقیتاً بیگانه شده از جامعه به سدهٔ بیستم

23. Serge Prokofiev
24. Dmitri Shostakovich
25. *Alexander Nevsky Cantat*

تعلق دارد، تا چه اندازه سدهٔ بیستم را منعکس می‌کند.

آنچه بیش ازهمه در ایالات متحد آمریکا در باره‌اش هایهوی شد، انتقادهائی بود که در داخل اتحاد شوروی دربارهٔ موسیقی شوروی نوشته شده بود و گویا قدرت دولت نیز در پشتشان بوده است مانند نقدی که در روزنامهٔ پراودا از اوپرای شوستاکوویچ به نام بانو مکبث از متسنسك (کاترینا اسماعیلووا)[۲۶] در سال ۱۹۳۶، و نقدهای آندری ژدانوف[۲۷] دربارهٔ آهنگسازان شوروی در سال ۱۹۴۸ به چاپ رسید. این انتقادها زمانی به چاپ رسید که تهدیدتحمیل جنگ بر اتحادشوروی شدیداً افزایش یافته بود. در اواسط سالهای ۱۹۳۰ـ۳۹ هیتلر دست اندر کار تحکیم ماشین جنگی نازی بود و شرکتهای سرمایه‌داری بقیهٔ کشورها نیز کمکش می‌کردند و حکومتهای همان کشورها از لحاظ سیاسی به او یاری می‌رساندند وامیدشان این بودکه او به اتحاد شوروی حمله خواهد کرد. در سال ۱۹۴۸ اتفاق ضدفاشیستی جای خود را به جنگ سرد داد. اتحاد شوروی که همچنان دست اندرکار ترمیم ویرانیهای جنگ بود و از دست رفتن میلیونها نفر در طی جنگ، این کشور را با مشکلات فراوان روبرو کرده بود، دوباره تهدید به حمله شد ـ این بار با بمب اتمی. این انتقادها، که اهمیت‌شان نه در چگونگی ارزیابی آثاری خاص بلکه در مسیری بود که می‌کوشیدند برای موسیقی شوروی پیشنهاد کنند، کوششی علنی برای فشرده‌تر کردن صفوف ایده ئولوژیك و تبدیل موسیقی به عاملی مستقیم در مبارزه برای پی ریزی سوسیالیسم و دفاع از آن بشمار می‌رفتند.

به مسألهٔ بغرنج رابطهٔ موسیقی با ایده ئولوژی، به طرزی ساده اندیشانه پاسخ داده شد، و در آن نه به پیچیدگیهای موسیقی به عنوان

26. *Lady Macbeth of Mtsensk (Katerina Ismailova)*
27. Andrei A. Zhdanov

بیان روانی اشاره شد نه به پیچیدگیهائی که آهنگسازان در تلاش برای آفرینندگی و بیان حقیقی ژرف‌ترین احساسات خویش پیش روی داشتند. عده‌ای بودندکه بدشان نمی‌آمد سبکها را بجای ایده ئولوژی بگیرند، یعنی هر آهنگسازی را که ازعناصر سَبْكْ در کارهایش استفاده می‌کرد «بورژوا» می‌نامیدند یا اگر به جهاتِ تجربی کارش در کشورهای دیگر علاقه‌مند می‌بود او را «دشمن طبقاتی» می‌پنداشتند. اتهامات خاصی که به بعضی از آثار موسیقیدانها زده می‌شد، دیگر کناره گذارده شده است. اوپرای **کاترینا اسماعیلیووا** که چندین سال از اجرایش جلوگیری شده بود در سالهای اخیر در بسیاری از تئاترها اجرا شد، تکثیر شد، روی صفحه آمد و حتی به صورت فیلم سینمائی درآمد. **کانتات اکتبر**[۲۸] از کارهای بزرگ پروکوفیف که در سال **۱۹۳۶** مورد تمسخر واقع شده بود اکنون یك شاهکار موسیقی به شمار می‌رود.

ارزیابی خسارتهائی که در اثر جلوگیری از رشد آزادانهٔ آهنگسازان شوروی بر هنر این کشور وارد آمد، بسیار دشوار است. ولی نکتهٔ مهم این است که سلامت بنیادی موسیقی شوروی نابود نشد، و گواه این مدعا کارهائی است که بعدها آفریده شد و در سراسر جهان محبوبیت پیدا کرد. اگر با موسیقی شوروی به عنوان یار برابر حقوق تکامل سیاسی جامعه رفتار می‌شد نه به عنوان مطیع تاکتیکهای سیاسی، امروز، به طرز چشمگیری غنی‌تر و آزادتر شده بود. با این حال، انتقادهای مزبور، جنبهٔ مثبت و ثمربخش نیز داشت. حقیقت نسبی نهفته در این انتقادها آن بود که بحران در فرهنگ بورژوائی، با ذهن گرائی افراطی‌اش، استهزای میراث رئالیستی و انسان دوستانه و تسلط بیگانگی بر عناصر صوری موسیقی، با انقلاب حقیقی فاصله داشت. بازتاب راستین تکامل انقلابی و سوسیالیستی

28. *October Cantata*

در جامعهٔ بشر می‌بایست بر فراگیری اصیل‌ترین دستاوردهای گذشتهٔ موسیقی و پیدا کردن راهی برای نزدیکتر کردن هنر به مردم و نه بی‌معنی و نامفهوم کردن آن برای ایشان، استوار می‌شد. این حقیقت، اگر بخواهیم عاری از ظرافت بگوئیم، ضربه‌اش را به پروکوفیف و شوستاکوویچ زد زیرا اینان از بنیان با سرزمین و مردم شوروی و جامعهٔ سوسیالیستی پیوند داشتند. آثار آنان برخلاف آثار بسیاری از «آوانگاردیستهای» غربی که غنی‌ترین آثارشان معمولاً نخستین کارهای ایشان است و در سالهای بعد به سوی نازائی پیش رفته‌اند، گسترش و ژرفش پیوسته‌ای دارد.

پروکوفیف که درست در آستانهٔ جنگ اول جهانی به مراحل بلوغ در کارش رسید و در استهزای ریشخندآمیز میراث موسیقائی گذشته شرکت کرد، و شوستاکوویچ که دوران بلوغ هنریش با رویدادهای مشابهی در سالهای ۱۹۲۰ـ۲۹ همراه بود، از لحاظ شخصیت و سبك، با هم تفاوت اساسی دارند. پروکوفیف آهنگسازی باظرافت بسیار و حدود مشخص و روشن، هوش تیز یاب، وضوح و دقت و اختصار در فرم، به اضافهٔ بُرندگی ریتمیك بود. شوستاکوویچ دراماتیك‌تر، پر هیاهوتر در شوخ طبعی، گفتار گرای در خط ملودیك است، بیشتر به جستجوی درونی دست می‌زند و غالباً برای بیان اندیشه‌های خود به فضائی بزرگ نیاز دارد. پروکوفیف در فرم، بیشتر به میراث سدهٔ هجدهم و شوستاکوویچ به میراث سدهٔ نوزدهم می‌گراید. هر دو،سبکها و فرمهایشان را از لحاظ وسعت انسان دوستانه، گسترش دادند. هر دو توانستند تلخیها و دشواریهای سالهای جنگ ضد فاشیستی را در آثار خویش منعکس کنند، و آثاری بیافرینند که به زبان هنر شناسی، با برانگیختن تجربهٔ تراژیك مشترك مردم، ایشان را تقویت روحی کردند و ایمان به پیروزی نهائی را در دلها کاشتند. از اینگونه آثار پروکوفیف می‌توان به **سنفونی پنجم**، **سوناتهای پیانوی**

ششم، هفتم و هشتم، سونات اول ویلن، و اوپرای جنگ و صلح؛ و از آثار شوستاکوویچ به سنفونی هفتم لنینگراد، سنفونی هشتم، سونات دوم پیانو و تریوی پیانو در می مینور[۲۹] اشاره کرد. این گونه آثار از لحاظ تفسیر هنری وارتباطشان با شنونده، معاصر تلقی می‌شوند. آنها بدون بهره‌گیری از درسهای گذشته، نمی‌توانستند به این بازتاب گسترده و ژرف که حکم یك مُد را پیدا کرده است، دست یابند. درسهائی که می‌توان از کارهای گذشتهٔ نوابغ موسیقی گرفت به صورت مدلهای خاص فرم وجود ندارند بلکه در گسترش و افزایش قدرت موسیقی به پیگیری و در بر گرفتن جنبه‌های گوناگون زندگی و احساسات باید جستجویشان کرد. انقلابهای «آوانگارد» در برابر این سنت، با آنکه ممکن است در بعضی جاها پیشرفتهای یکجانبه‌ای در تجسم جنبه‌های تازه‌ای از حساسیت انسان کرده باشند، بر روی هم نمایندهٔ کاهش قدرت موسیقی به بازتاباندن زندگی بوده‌اند.

موسیقی پروکوفیف در هشت سالهٔ پس از پایان جنگ دوم جهانی تا مرگش در سال ۱۹۵۳ در همان سطح عالی کارهائی که در طی جنگ ساخته بود با آفریدن آثاری چون سونات نهم پیانو، سونات برای ویلن، و سنفونیهای ششم و هفتم و اپرای داستان یك انسان واقعی[۳۰] ادامه یافت. اجرای آثارسازی، با لطافت و زیبائی خاصی، اکنون در کسنرت هال‌ها جا افتاده است. اینکه آخرین اوپراهای پروکوفیف خواهند توانست جائی در کنار آثار کلاسیك درمجموعهٔ برنامه‌های اوپراخانه‌ها برای خود باز کنند یا خیر، به آینده مربوط است ولی آنچه به یقین می‌توان یادآوری کرد موسیقی با شکوه آنهاست. اوپراهای سمیون کوتکو[۳۱]، جنگ و صلح و داستان یك انسان واقعی، رنگ قهرمانی ـ دراماتیك دارند و

29. *Piano Trio in E minor*
30. *Story of a Real Man*
31. *Semyon Kotko*

پروکوفیف در نخستین سالهای زندگیش نمی‌توانست چنین آثاری بیافریند. اینکه می‌بینیم او هنرش را مصممانه تکامل بخشید تا چنین طرحها و موضوعهائی را در بر گیرد و به موفقیتهای بزرگ دست یافت، خود از شاهکارهای بزرگ در تاریخ موسیقی سدهٔ بیستم به شمار می‌رود.

برای شوستاکوویچ، سالهای پس از پایان جنگ دوم جهانی تا دههٔ ۱۹۶۰ـ۶۹ با آفرینندگی پرحاصل و جستجوی پیوستهٔ راههای تازهٔ بیان عاطفی همراه بوده است. تنوع کارهای او بسیار پردامنه است و از کاربرد اصطلاح عامیانه و تغزل شیرین تا کروماتیسم بسیار ظریف و دیسونانس برای کنکاش در حالتهای درونی، نوسان دارد. قطعهٔ آوازی ـ سازی موسوم به **آواز جنگل** و مجموعهٔ آوازهائی که بر روی اشعار عامیانهٔ یهودیان برای سه صدا ساخته است، سرشار از آوازند. آثار دراماتیك او حاوی ستیز ژرف درونی و خاطرات تراژیك است، مانند **سنفونی دهم** و **کنسرتو ویلن دوم**. **سنفونی نهم، سویتهای بالت** و **کنسرتو ویلن اول**، آثاری سرشار از خوشی و بذله گوئی‌اند. بقیهٔ ساخته‌های وی با حالتهای گوناگون روانی و تأملات جستجوگرانه و غالباً غمگینانه مشخص می‌شوند، مانند دو کنسرتو ویلن، ۲۴ پرلود و فوگ برای پیانو و مجموعهٔ درخشان کوارتتهای زهی، که ده تاشان را در فاصلهٔ سالهای ۱۹۴۵ و ۱۹۶۹ تصنیف کرد. برخی از این آثار را با یك بار شنیدن، به سادگی نمی‌توان جذب کرد، ولی او برای آنکه نوآوری کرده باشد به«زبان تازه»ای متوسل نشده است و در کارش هیچ اثری از «دست به کاغذ بردن» برای تودهٔ مردم نیست.

سوسیالیسم نمی‌تواند تضمین کند که هنرمندانی که آن را می‌پذیرند خواهند توانست آثاری در حد آثار نوابغ بیافرینند. آنچه سوسیالیسم می‌تواند انجام دهد و انجام داده است، فراهم آوردن

شرایطی برای آهنگسازان و موسیقیدانان است که روحیه و امکان تجارت این هنر و تنهائی هنرمند را که گمان می‌کند جامعه احتیاجی به او ندارد از بین ببرد. گذشته از این، سوسیالیسم بطرز بیسابقه‌ای بر شنوندگان آثار موسیقی افزوده است. در اتحاد شوروی، رابطهٔ حسنه و تنگاتنگی میان آهنگسازان و نوازندگان برقرار است و نوازندگان و شنوندگان نیز حریصانه در انتظار آثار جدید هستند. آنچه الزامی است این است که آهنگساز کارش را با احساس مسئولیت اجتماعی انجام دهد. نتیجه، کاری نیست که سیاست را به زبان موسیقی بیان می‌کند بلکه کاری است که تأیید خویشاوندی و برادری انسانها را به مقیاسی گسترده‌تر عملی می‌کند و نه فقط بر لذتها و پیروزیها بلکه بر اندوه‌ها، آرزوها و ستیزهای مشترك مردم نیز انگشت می‌گذارد.

در اتحاد شوروی، اشتباهاتی در تعیین عرصه‌ای بسیار باریك و محدود برای رابطهٔ متقابل مسئولیت اجتماعی با فرمها و اصطلاحات موسیقی رخ داده است. در دنیای سرمایه‌داری، این اشتباهات را تبلیغ و سرزنش کرده‌اند وبه این نتیجهٔ شوم رسیده‌اند که گویا عمر موسیقی خلاقانه در سوسیالیسم به پایان خواهد رسید. تاریخ، نادرستی این پیشگوئیها را ثابت کرده است زیرا حملات مزبور در «غرب» عموماً نه اشتباهات مزبور بلکه مفهوم و اندیشهٔ مسئولیت اجتماعی هنرمند را هدف خود قرار داده است. آفریده‌های جدید در سالهای ۱۹۶۰ـ۶۹ مانند **کنسرتو ویلن** اثر بوریس تیشنکو[۳۲]، **آوازهای کورسك**[۳۳] اثر یوری سویریدوف[۳۴]، بالت **کارمن**[۳۵] و **کنسرتو پیانو** اثر رودیم شدرین[۳۶] و **کوارتت زهی ششم** اثر سُلخان تسینتسادزه[۳۷] آهنگساز گرجی نشانه‌ای از روشهای گوناگون مورد استفاده آهنگسازان شوروی است.

32. Boris Tishenko 33. *Songs of Kursk* 34. Yuri Sviridov
35. *Carmen* 36. Rodim Schedrin 37. Sulkhan Tsintsadze

در اتحاد شوروی، هیچ نسلی فارغ ازتهدیدها و ویرانیهای جنگی که بخشهای امپریالیستی جهان بر این کشور تحمیل کرده‌اند بزرگ نشده است. شکوفائی کامل فرهنگ این کشور به پایان یافتن این تهدیدها بستگی دارد. با اینحال، فرهنگ مزبور نشان داده است که سنت رئالیستی و انسان دوستانه در موسیقی را می‌توان با حساسیت تازه و درسطحی نو در سدهٔ بیستم بازسازی کرد، و این، کمکِ فرهنگِ مزبور به جهان است.

فصل دهم

موسیقی در ایالات متحد آمریکا

ایالات متحد آمریکا را اگر بخواهیم از روی موسیقی تصنیف شده‌اش در فرمهای بزرگ مانند اوپرا، سنفونی وموسیقی مجلسی قضاوت کنیم، می‌توان کشوری غیرموسیقائی نامید. این موسیقی «هنری» یا موسیقی «کلاسیك» مدتهاست که در آمریکا لنگان لنگان به راهش ادامه می‌دهد، و خیلی‌ها آن را تقلیدی از یك هنر تجملی وارداتی مانند تابلوهای «شاهکار» قدیمی در موزه‌ها دانسته‌اند. آهنگسازان ما هیچگاه اثر یا آثاری نیافریده‌اند که در نظر مردم آمریکا یا شنوندگان کشورهای دیگر، عنوان مهم به آن داده شده باشد. اما این کشور، بسیار موسیقی خیز است. نبوغ ستمدیده‌ترین و محروم‌ترین مردم این کشور یعنی سیاهان، «موسیقی قومی جدید» و هیجان انگیزی مانند آوازهای دینی[1] و بلوز[2] را پدید آورد. در سدهٔ بیستم، این بار نیز با الهام گیری از سیاهان در درجهٔ اول، آمریکا یك موسیقی «مردمی» یا عامه پسند با تحرك و سرزندگی فوق‌العاده تولید کرد که به تمام کشورها راه یافته است.

موسیقی «قومی» را امروزه می‌توان گونه‌ای از موسیقی دانست که، از هر منشأئی که برخاسته باشد، به گروهی از مردم تعلق دارد و ایشان نیز آن را به عنوان بخشی از زندگی مشترك خویش بکار

1. Spirituals 2. Blues

می‌گیرند، و هرگز کامل یا «تمام شده» نیست. آواز قومی، از یك اجرا به اجرای دیگر، تفاوت پیدا می‌کند. از کنار هر آواز قومی و گونه‌هایش، آوازهای دیگری سر بر می‌آورند. موسیقی «مردمی» از فرمهای تمام شده و کامل ساخته می‌شود، معروف است که آفرینندگان مشخصی دارد و بلافاصله برای سرگرمی اجتماعی مردم بکار گرفته می‌شود. موسیقی «هنری» را آهنگسازانی تولید می‌کنند که از مکتب میراثِ موسیقیِ بزرگ، از جمله روانشناسی بغرنج و تصویرگری انسانی آن آموخته‌اند و کوشیده‌اند آن را برای روزگار خودشان بازسازی کنند.

مرز میان این حوزه‌های موسیقی، همیشه ناپایدار بوده است و همگام با تغییرات اجتماعی، تغییر یافته است. در دورهٔ رنسانس، موسیقی ظریف غیرکلیسائی مانند ویلانل، مادریگال و شانسون به عنوان موسیقی مردم در همه جا گسترش یافت و سپس در دورهٔ باروك و نخستین دوره‌های کلاسیك، آفرینندگان آثار برزگ و ژرف نیز گاهی آثاری در موسیقی سَبُكْ، حتی به عنوان بخشی از آثار بزرگ، برای سرگرمی آنی مردم تصنیف می‌کردند. در رشتهٔ موسیقی «مردمی» خبر از «متخصص» یا «خبره» نبود. حتی در سدهٔ نوزدهم که ناشران آثار موسیقی عمداً موسیقی را به عنوان کالائی برای مصرف مردم تولید می‌کردند، شوبرت انواع والس و لاندلر برای کارناوالهای وین تصنیف می‌کرد، و برامس «رقصهای مجار» را به شکل موسیقی مردمی برای خانه‌ها تصنیف کرد. آهنگسازانی که در زمرهٔ «مردمی» سازها قرار گرفتند مانند یوهان اشتراوس یا «سلطان والس» وین، و سرآرتور سولیوان[۳] سازندهٔ اوپرت[۴]های انگلیسی گیلبرت و سولیوان[۵]، هنرورانی مجهز بودند که مبانی موسیقی کلاسیك را خوب می‌شناختند.

3. Sir Arthur Sullivan 4. Operetta 5. Gilbert—and—Sullivan

در آمریکا، حرفهٔ تصنیف موسیقی «مردمی» به عامل مهمی در زندگی موسیقائی کشور تبدیل شده است. هدف مؤسسات سودجوی خصوصی، هدایت و کنترل سلیقه‌های عمومی و شکل موسیقی است، و به همین علت، آهنگسازان مزدوری را استخدام می‌کنند که به دنبال فرمولهای زنده می‌روند، نه آهنگسازانی که به کل هنر موسیقی ونمایش با معنی تمام جزئیات ضرور این هنر علاقه‌مندند. ولی تاریخ این موسیقی «مردمی»، با انبوه استعدادهائی که در اختیارداشته است وسیلهائی از موسیقی بد و مبتنی بر فرمولهای مرده که از آن سرازیر شده است، از این لحاظ که نشان می‌دهد مردم چگونه گاهگاهی از پذیرفتن حالت انفعالی مورد نظر آن موسیقی سر باز زده‌اند، جالب توجه است. نوآوری سالم، راهش را باز کرده، ناشران را از محبوبیت خود به شگفت انداخته و موجب شکل گیری مجموعهٔ فورمولهای تازه‌ای شده است.

موسیقی «مردمی» نمی‌تواند پاسخگوی تمام نیازهای موسیقائی یك کشور باشد، زیرا تمام استعدادهای درخشانی که گاهگاهی خودنمائی می‌کنند، در کنار داستانهای کارآگاهی، گاوچرانی و علمی ـ تخیلی، می‌توانند نیازهای ادبی یك کشور را برآورند. موسیقی «هنری» در هیچ کشور دیگری، از شکافی که بین خودش و موسیقی قومی و مردمی وجود دارد، تا این اندازه صدمه نخورده است. هنر موسیقی دو نیم شده است، و هیچ کدام از دو نیمهٔ مزبور نمی‌تواند نقش کل یا موسیقی کامل را ایفا کند. آفرینندگان موسیقی «مردمی»، معمولاً در اثر کار کردن با ابزارهای ابتدائی و فرمولهای قابل تکرار، بر استعدادهای خود مهار زدند؛ در همان حال، بهترین آفرینندگان مزبور، چون زبان موسیقائی قابل فهمی داشتند که ازمردم و موسیقی قومی همان مردم ریشه گرفته بود، آن را گسترش دادند و تکمیل کردند. ازجمله، آهنگسازها طرز انطباق موسیقی بر کلام آمریکائی را آموختند و این

«هنری» بود که کمتر آهنگسازی می‌توانست براحتی از عهده‌اش برآید. آهنگسازان «هنری»، چه در تصنیف موسیقی آوازی و چه موسیقی سازی، طرز استفاده از آلات بزرگ و موروثی موسیقی را می‌آموختند ولی نمی‌دانستند چگونه باید آنها را به زبان موسیقائی مردم بازآفرینی کرد. غالباً چنین برمی‌آمد که این آهنگسازان از وجود چنین زبانی بی‌خبرند.

در مرکز مسألهٔ پر کردن شکاف بین موسیقی «هنری» و «مردمی»، مسألهٔ نژادپرستی قرار داشت. پیشرفت سرمایه‌داری در کشور ایجاب می‌کرد که زمینهای آمریکائیان بومی یعنی سرخ‌پوستان، به زور ازایشان گرفته شود. رفتاری که با این گروه از مردم شد ترکیبی از ریاکاری شریرانه، جداسازی نژادپرستانه و ستمگری درنده خویانه، از جمله کشتار دستجمعی، بود که مختص شکلهای وحشیانهٔ انباشت در سرمایه‌داری است. در همان حال، بخش مهمی از اقتصاد کشور بر انقیاد برده‌های افریقائی تکیه داشت. پس از آنکه جنگ داخلی به بردگی در کشور پایان داد، سیاهان از حقوق اجتماعی محروم شدند، به صورت کارگران وابسته به زمین در آمدند یا در محلات مجزا و جدا افتاده در شهرها اسکان داده شدند، حق تحصیلات کامل به ایشان داده نشد و فقط می‌توانستند به کارهای پست مشغول شوند و با فقر اجباری بسازند. رشد صنعت، جذب تعداد هر چه بیشتری کارگر ازکشورهای دیگر را ضروری گردانید. این کارگران ـ ایرلندی، ایتالیائی، آلمانی، اسلوواك، یهود، چینی، ژاپنی، لهستانی، چك، اسکاندیناویائی ـ در کنار سیاهان و کارگران آمریکای لاتینی که زمینهای خود را در جنگ با مکزیك و اسپانیا از دست داده بودند، عملاً کشور را ساختند. به زحمتکشان می‌گفتند، «در جای خودشان قرار بگیرند» یا پایشان را از گلیم‌شان درازتر نکنند. نژادپرستی، روابط اجتماعی را مسموم کرد و اعلام داشت که سیاهان

در مقامی پائین‌تر از مقام انسان قرار دارند، واین وسیله‌ای برای توجیه رفتار وحشیانه و غیرانسانی با ایشان بود. عکس قضیه درست بود. ستمدیدگان، انسانهای حقیقی بودند و ستمگران، انسانیت‌شان را از دست داده بودند. نژادپرستی، بقیهٔ گروههای رنگین پوست را نیز در کام خود فرو برد. و به سیل کارگران مهاجر در زیر فشار مدارس و مطبوعات با تئوری «دیگ مواد مذاب» یاد می‌دادند که ازمیراث فرهنگ ملی خود شرم کنند و کلیشه‌ای ازیك انسان طبقهٔ متوسط افسانه‌ای و انگلوساکسون را به عنوان آمریکائی اصیل بستایند. ازویژگیهای فرهنگ آمریکا، لطیفه‌های نژاد پرستانهٔ آن است که تمام خصائل ملی واقعی یا خیالی را که پایش به سواحل این سرزمین رسیده است به تمسخر می‌گیرد.

علیرغم فرمولهای اجباری و سانسورهای حاکم بر تولید موسیقی مردمی، نیروی حیاتی میراثهای گوناگون موسیقائی که به آمریکا رسیده بودند، خودنمائی کرد. یك زبان موسیقائی بسیار پر تنوع آمریکائی تدریجاً شکل گرفت. بهترین آوازهای مردمی، مانند آوازهای استفن کالینز فاستر[۶] (۱۸۲۶ـ۱۸۶۴) که عناصری از تغزل ایرلندی، ترانه‌های اسکاتلندی و آوازهای سیاهان شاغل در کشتزارها را می‌توان در آنها دید، به مرحلهٔ اجرای هنری رسیدند. آوازهای قومی در اثر کاربرد اجتماعی شکل گرفت و رشد یافت. در میان این آوازها انواع آوازهای عاشقانه، آوازهای توأم با رقص و انواع آوازهای هنگام کار در مزارع پنبه، معدنها و میدانهای چوب بری، در میان ملوانان، کارگران راه آهن و گاوچرانان شنیده می‌شد. این آوازها رشد کرد و در مبارزاتی همچون پیکارهای سخت و خونین کارگران برای احقاق حقوقشان، سروده شد. طنز مسأله در این است که رشد این هنر، تأییدی برخویشاوندی ملتهای سراسر جهان است، در حالی

6. Stephen Collins Foster

که نژادپرستی و شووینیسم بر ایده ئولوژی آمریکائی نفوذ کرده است و مردم را از هم جدا می‌کند.

بزرگترین کمك خلاقانه به موسیقی قومی و مردمی ایالات متحد آمریکا را سیاهان کردند، زیرا موسیقی در نزد ایشان نشانه‌ای از استقلال و اشتیاقشان به آزادی بود. میراث موسیقائی که بردگان سیاه از افریقا با خود آوردند و توانستند کلام و موسیقی سرودهای مذهبی رایج در خاك آمریکا را به خود جذب کنند و تغییر دهند، به آفرینش انبوه شگفت آور آوازهای مذهبی در فاصلهٔ سالهای ۱۸۳۰ و ۱۸۶۰ یعنی در دورانی که مبارزه علیه برده‌داری شدت بیشتری پیدا می‌کرد، انجامید. آوازهای مذهبی، موسیقی مذهبی مردمی بود و مذهب را در صورتی با ارزش و معنی می‌دانست که از الغای بزرگی پشتیبانی می‌کرد. بردگان بیان انسانیت خودشان از طریق این موسیقی و شعر را گامی مبارزجویانه و تأییدی بر همبستگی خویش می‌دانستند. آوازهای مذهبی، در زمرهٔ علائم راه آهن زیرزمینی، پیامهای آزادی و آوازهای هنگام نبرد نیز بود. و درخواست آزادی، خود مرحله‌ای بود که در بطن آزادی به دست آمده بود. همین ویژگی، آوازهای مزبور را به دوست داشتنی ترین «موسیقی قومی جدید» در میان همهٔ مردم تبدیل کرد. ولی موسیقی باخ که در سطحی دیگر قرار داشت، تجارب چند جانبهٔ به دست آمده از زندگی واقعی را، در چارچوبی مذهبی، به زبان موسیقی بیان می‌کرد.

طنز دیگر مسأله در اینجاست که سرشارترین کمك به فرهنگ موسیقائی شعری آمریکا، در دوران بردگی و از سوی بردگان شده است. این طنز پس از برافتادن بردگی نیز به عمر خود ادامه داد. تا اواخر سدهٔ نوزدهم، آوازهای مذهبی گردآوری نشده بود و ملت آمریکا و جهانیان زیبائیهای آن را ندیده بودند. در آن روزها شکلهای جدیدی از موسیقی خلاقانه در میان سیاهان که به پیکار با شکلهای

جدید ستم اجتماعی برخاسته بودند، راه تکامل را می‌پوئید. این شکلهای جدید، آوازهای «انجیلی» کلیساهای سیاهان و موسیقی غیرکلیسائی بلوز بود.

بلوز نوعی موسیقی قومی بود که همیشه از روی شکل ملودیك ـ شعری و هارمونی باز شناخته می‌شود و به صورت آوازهای کامل و مشخص اجرا نمی‌شود؛ و زبانی بنیادی برای بدیهه خوانی و تولید وعرضهٔ پیوستهٔ آوازهای جدید است. این موسیقی ممکن است از بطن نداهائی که بردگان در مزارع می‌شنیده‌اند و آوازهائی که به هنگام کار می‌خوانده‌اند شکل گرفته باشد؛ ولی بلوز به صورت ترانه ـ موسیقی آوازه‌خوان دوره گردی که در سالهای کار مزدوری پس از برافتادن بردگی، اسرار دلش رابرای دیگران «می‌گشود»، شکل گرفت. ولی ویژگی مشخص کنندهٔ بلوز، ارتباط بسیار فشردهٔ آهنگهای گفتار و «صدا به صدا یا پرسش و پاسخی» بودن رابطهٔ میان صدا و ساز همراهی کننده‌اش: مقابلهٔ انعطاف پذیر جمله‌های گفتار مدار با ضرب ریتمیك ثابت و پایه‌ای؛ در آمیختن احساس ژرف با پوسته‌ای از تیزهوشی بود و غالباً زبان نیمه سرّی موسیقائی را فقط برای کسانی قابل فهم می‌گردانید که با سَبْكَاش آشنا بودند و می‌توانستند جای خالی چیزهای «ناگفته» را با الهام گرفتن از چیزهای گفته پر کنند.

در نخستین سالهای سدهٔ بیستم، موسیقی بلوز با موسیقی درخشان دیگری به نام رگتایم[۷] که آفریدهٔ نوازندگان و خنیاگران سیاه و عموماً بیسواد بود، ادغام شد و در پی آن پدیدهٔ جدیدی به نام جاز[۸] پای به میدان نهاد. رگتایم نوعی موسیقی سازی برای رقص و مارش، گاهی برای پیانوی سولو یا بانجو[۹]، گاهی برای سازهای نوازندگان نظامی مانند کلارینت، ترومپت، ترومبون و طبل بود. چه در مارش چه در رقص، رگتایم پر از ریتم مهیج و منقطع یا سنکوپ بود و

7. Ragtime 8. Jazz 9. Banjo

نوازندگان، آهنگهای مردمی و حتی آهنگهای سادهٔ «کلاسیك» را با خصوصیات ملودیك ـ رسیتاتیو و ریتمهای بلوز در می‌آمیختند. این موسیقی نیز مانند جاز، بافتی پولیفونیك یا چند صوتی پیدا کرد و بدیهه نوازی به شیوهٔ بلوزرا در چارچوب خود ممکن گردانید. در نخستین سالهای سدهٔ بیستم، چاپ نشریات مربوط به موسیقی مردمی، به صنعتی بزرگ تبدیل شده بود و راه یافتن انواع پیانو و گرامافون به خانه‌ها نیز تقاضا برای موسیقی را شدیداً افزایش داده بود. صنعت تولید و انتشار موسیقی مردمی، که مرکزش در شهر نیویورك بود، به «کوچهٔ ماهی تاوه حلبی»[۱۰] معروف شد. بچه‌های مهاجران ایرلندی، ایتالیائی ویهود، استعدادهایشان را در این مرکز می‌آزمودند. تأثیر جاز، نیروئی انفجاری به موسیقی مردمی بخشید و موجب نفوذ و گسترش آن در سراسر جهان شد.

کوچهٔ ماهی‌تاوهٔ حلبی به عنوان یك صنعت تولید کالا، با کلیشه و فرمول سر و کار داشت و از تمام شاخه‌های موسیقی، از جمله آهنگهائی از آهنگسازان «کلاسیك»، قرض می‌گرفت. این صنعت، جاز را به کالائی تجارتی تبدیل کرد، صورتی رسمی به آن داد، منشأ سیاه پوستانهٔ آن را نادیده انگاشت ولی پولهای کلان به جیب زد. بعضی از آهنگسازان سیاه، مانند ویلیام سی هندی[۱۱] و کلارنس و اسپنسر ویلیامز[۱۲]، توانستند پیشرفتهائی بکنند، وتعدادی از مصنفان سفیدپوست با استعداد در زمینهٔ آوازهای مردمی دریافتند که زبان خاص جاز می‌تواند با انگیزه‌های خلاقانهٔ خود ایشان یکی شود. اینان عبارت بودند از جورج گرشوین[۱۳]، هوگی کارمایکل[۱۴]، جروم کرن[۱۵]، وینسنت یومانس[۱۶]، کول پورتر[۱۷] و ریچارد راجرز[۱۸]. کوچهٔ

10. Tin Pan Alley
11. William C. Handy
12. Clarence and Spencer Williams
13. George Gershwin
14. Hoagy Carmichael
15. Jerome Kern
16. Vincent Youmans
17. Cole Porter
18. Richard Rodgers

ماهی تاوهٔ حلبی، همچنین انبوهی از آشغال تولید کرد و آهنگسازان اصیل‌ترش را واداشت تا به تولید آزمایشی آثار عموماً بی‌مغز و چرند با فرم خوشایند دیوانگان بپردازند. با این حال، تعدادی از آوازهای باقی مانده از سالهای جنگ اول جهانی تا اوائل دههٔ ۱۹۳۰ـ۳۹ از لحاظ غنای ملودی بشردوستانه، بی‌همتا بوده‌اند.

خلاقیت جاز مبتنی بر بلوز، به تأثیرش بر تصنیف آواز محدود نمی‌شد. مهمتر از همه، پرچم آزادی بود که این موسیقی از طریق بدیهه نوازی به اهتزاز در آورد و به اجراکننده یا نوازنده فرصتی داد تا آفرینندهٔ اثر نیز بشود و سخن دل را به زبان بیاورد. یك بدیهه نوازی دستجمعی درخشان، به وسیلهٔ نوازندگانی که زبان مشترك بلوز رابکار می‌گرفتند شکل گرفت و رشد یافت. در سالهای ۱۹۱۰ـ۱۹۱۹ حتی کوچکترین فرصتهائی که برای تأمین زندگی از راه موسیقی پیش می‌آمد استعدادهای بیشماری را از میان سیاهان به میدان می‌آورد، مانند فردیناند «جلیرول» مورتن[۱۹] پیانیست رگتایم و بلوز، بسی اسمیت[۲۰] خواننده و آفرینندهٔ آوازهای بلوز، دو ترومپت نواز و رهبر گروه به نامهای جوزف «کینگ» اولیور[۲۱] و لوئیس آرمسترانگ[۲۲]، و سیدنی بچت[۲۳] کلارینت و ساکسفون نواز. بیشتر کارهای اینان بر روی صفحات گرامافون حفظ شده است زیرا گسترش محلات سیاه نشین در شهرهای بزرگ، بازار تازه‌ای برای آن چیزی که از روی تمسخر «صفحات نژادی» نامیده می‌شد، ایجاد کرد. اینان موسیقیدانان خارق‌العاده‌ای بودند که در صورت فراهم بودن شرایط منطقی و انسانی برای رشدشان، می‌توانستند بزرگترین آهنگسازان آمریکا شوند. ولی دستمزد ناچیزی می‌گرفتند و مجبور بودند در محیطی از هم گسیخته و آلوده به‌شووینیسم کار کنند و نقشهای دلقك وارانه‌ای را بر

19. Ferdinand "Jellyroll' Morton
20. Bessie Smith
21. Joseph "King" Oliver
22. Louis Armstrong
23. Sidney Bechet

عهده بگیرند.

در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۹۳۰ـ۳۹، آواز مردمی و موسیقی رقص، پیوند تنگاتنگی با انحصار موسیقی پیدا کرد و آلت دست شرکتهای تولید صفحات گرامافون، صنعت سینما و رادیو شد. کوهی از آشغال و چرندیات آفریده شد. با این حال، جوی باریکی از موسیقی جاز حقیقتاً حساس، لطیفه دار و زیبا جریان داشت و بیشتر توسط نوازندگان سیاه پوستی تولید می‌شد که اصل آزادی را در مرکز موسیقی می‌پنداشتند وزبان بدیهه نوازی بلوز را می‌دانستند. بعضی از نوازندگان سفیدپوست نیز از یك چنین آزادی خلاقانه‌ای برخوردار بودند. می‌شد بسیاری از بدیهه نوازیهائی را که پشت سر هم اجرا می‌شدند آهنگهائی ظریف و دارای بافت محکم با فرم کوچك نامید. برجسته‌ترین گروهها را کسانی مانند ویلیام «کنت» باسی[۲۴] و ادوارد کندی «دوك» الینگتون[۲۵] تشکیل دادند و رهبری کردند. اینان پیانیستهائی حساس و رهبرانی با اندیشه‌های ظریف موسیقائی بودند و توانستند بدیهه نوازیهای نوازندگان مستعد و تك نوازیهای خارق‌العادهٔ کسانی چون لستر یانگ[۲۶] ساکسفون نواز مشهور را گردآوری کنند و به صورتی یکپارچه در آورند.

پس از جنگ دوم جهانی، موسیقی جاز علناً به عنوان یك موسیقی هنری و مهم آمریکائی به رسمیت شناخته شد و از صدای آمریکا پخش شد، زیرا شنوندگان اروپائی شدیداً به آن علاقه‌مند شده بودند. نوازندگان سیاه‌پوست گروههای جاز که شدیداً در اختیارمراکز تجارتی تولید موسیقی بودند، راهی برای نشان دادن استعدادهای خلاقانهٔ خویش پیدا نکردند. برخی از آنها به عرصهٔ هارمونی که تا آن زمان در قلمرو اختصاصی موسیقی

24. William "Count" Basie
25. Edward Kennedy "Duke" Ellington
26. Lester Young

«کلاسیك»تصنیف شده قرار داشت، دست بردند. ولی اینان همچنان به عنوان بخشی از صنعت تولید موسیقیِ سرگرم کننده، نمی‌توانستند پیشرفتی کنند و با آنکه نامشان در روزنامه‌ها به چاپ می‌رسید، کسی استخدامشان نمی‌کرد.در سالهای ۱۹۶۰ـ۶۹ قدرت موسیقی بلوز یك بار دیگر در کنار موسیقی «انجیلی» خودنمائی کرد. موسیقی «راك» و «روح»با آنکه سراپا تجارتی شده بود، موسیقی اعتراضی جوانان گردید. این نه فقط ازلحاظ پیشرفتهای سریع موسیقی بلکه از لحاظ برانگیختن موسیقی دوستان جوان به فعالیت در عرصهٔ موسیقی آفرینی و شعرگوئی، چشمگیر بود.

ثمربخشی موسیقی مردمی آمریکا ـ با وجود محدویتها، خامیها و سادگیهای تحمیلی‌اش ـ نتیجهٔ قدرت یابی دوره‌ایِ موسیقی قومی این کشور و استفاده از آن به عنوان سلاحی در راه کسب آزادی بوده است. در اینجا عبارت مبارزه در راه کسب آزادی را در گسترده‌ترین معنی آن بکار می‌بریم و منظورمان نه فقط حملهٔ مستقیم به شرایط ستمگرانهٔ سیاسی و اجتماعی بلکه تأیید و اثبات انسانیت در حضور و برابر نیروهائی است که زندگی مردم را از ارزش انسانی و کارشان را از لذت تهی می‌کنند. موسیقی و شعر موسیقی در میان سیاهان، به صورت لطیفه‌ای خشماگین، طنز آمیز، حزن آور و سرشار از شادی و لذت زندگی بوده است؛ وسیله‌ای بوده است که می‌توانسته‌اند به کمکش بجنگند و حق‌شان به دوست داشتن، خندیدن و رشد کردن رانیز اثبات کنند. می‌توانستند انسانیت خودشان را در برابر طبقه‌ای ستمگر که حقوق عادی انسانی برای ایشان قائل نبود، به این وسیله تأیید کنند.

ملتهای بالنده، موسیقی «هنری» و تصنیفی خویش را در چنین شرایطی تکمیل کرده‌اند، بر ابزارها و سازهای بزرگ یعنی میراث گذشتگان مسلط شده‌اند و تغییراتی در آنها داده‌اند و از همین‌ها برای

آفریدن تصویر موسیقائی خودشان و بزرگ و معنی‌دار کردن موسیقی سود جسته‌اند. ولی تصنیف«هنری» موسیقی در ایالات متحد آمریکا، کمتر به عرصه‌ای برای بیان اندیشه‌ها و مبارزات تبدیل شده است.

در اواسط سدهٔ نوزدهم، لوئی مورو گوتسچاك[۲۷] (۱۸۲۹ـ۱۸۶۹) متولد نیواورلئانز، که موسیقی را در فرانسه آموخت و پیانست غیرحرفه‌ای برجسته‌ای شد، چندین قطعهٔ کوچك برای پیانو تصنیف کرد که در آنها موتیفهای سیاهان، دورگه‌ها و آمریکای لاتینی‌ها با تازگی و زندگی صمیمانه‌ای مطرح شده بود. او اندیشه‌های پردامنه‌ای برای تصنیف اوپراها و سنفونی‌های بسیار داشت ولی در آمریکا خبری از تلاش سازمان یافته در زمینهٔ موسیقی برای تأمین مخارج چنین طرحهائی نبود، و گوتسچاك متأسفانه در سنین جوانی در گذشت. نکتهٔ جالب توجه اینجاست که باآنکه خانوادهٔ وی چندین برده داشت، او شخصی دموکرات و مخالف برده‌داری بود.

در اواخر همان سده، که ارکسترهای سنفونی و اوپراخانه‌ها پایهٔ محکمی پیدا کردند، ادوارد مك داول[۲۸] (۱۸۶۱ـ۱۹۰۸) جداً کوشید تا مجموعه‌ای آمریکائی از کنسرتو پیانو، سونات پیانو و آثار سنفونیك گردآوری کند. استعداد تغزلی او، هر چند کوچك، اما اصیل بود و می‌دانست چگونه اجزاء یك قطعهٔ بسیار بزرگ موسیقی را کنار هم بگذارد و آن را به صورتی یکپارچه در آورد. ولی زبان قومی و مردمی آمریکا را که درحال شکل‌گیری بود، بخوبی و بقدر کافی نمی‌فهمید. او رومانتیست‌های آکادمیك اروپائی را مدل خویش قرار داد و کوشید با استفاده از وسائل و امکانات استاندارد و رسمی، درام آفرینی کند، و در این راه ابتکار درونی خود را بروز نداد.

در دههٔ ۱۸۹۰ـ۹۹ آنتونین دو ورژاك آهنگساز چك، که در نیویورك تدریس می‌کرد، اعلام کرد که آهنگسازان آمریکائی باید به

27. Louis Moreau Gottschalk
28. Edward MacDowell

مطالعهٔ موسیقی قومی کشور خویش بپردازند و زیباترین موسیقی قومی که او در آمریکا برای این منظور می‌شناسد آوازهای مذهبی سیاهان است. بعضی از آهنگسازان در همین جهت دست اندر کار شدند، مانند هنری ف. گیلبرت[۲۹] (۱۸۶۹ـ ۱۹۲۸) با این آثار: **کمدی اورتور بر تمهای سیاهان**[۳۰]، و بالت **رقص در پلیس کنگو**[۳۱]. ولی برای استفادهٔ خلاقانه از این تمها، شناختن و فهمیدن زندگی و احساسات سیاهان الزامی بود. کارگیلبرت، همین فرو دست انگاری سیاهان را دارد، ایشان را بیشتر همچون موجوداتی رنگین پوست، بیگانه وبدوی می‌نمایاند نه انسان واقعی، و همین نگرش در سالهای ۱۹۲۰ـ۲۹ به «اوپرای قومی» گرشوین به نام **پورجی و بس**[۳۲] نیز صدمه زد.

نوآورترین و ملهم‌ترین آهنگساز آمریکائی در سالهای پیش از جنگ اول جهانی، چارلز ایوز[۳۳] (۱۸۷۴ـ۱۹۵۴) بود. او زبان خاص موسیقی خود را از شهرِ سالهای کودکیش نیوانگلند گرفته بود؛ در اینجا آوازهای مردمی، سرودهای کلیسائی، رقصهای طویله‌ای، مارشهای خیابانی و رگتایم، به صورت کنترا پونتال با هارمونی عجیبی که توجهی به قواعد یا سنتها و میثاقهای ثابت نمی‌کرد،رواج داشت. این هارمونی گاهی همانند «امپرسیونیسم» دبوسی می‌شود و گاهی به کارهای آهنگسازان «آتونال» یا «پولیتونال» شباهت پیدا می‌کند. ایوز کارش را بدون توجه به هیچ یك از دستگاهها ادامه می‌داد، خودش دستگاهی نداشت، و فقط از انگیزه‌اش در آن لحظهٔ خاص پیروی می‌کرد.در ذهن او، این هارمونی جدید با تعالی گرائی کهن نیوانگلند پیوند داشت. به بیان دقیق‌تر، یکی از کارهایش که با موفقیت نسبتاً کاملی روبرو شد سونات «**کنکورد**»[۳۴] برای پیانو بود که مومانهایش

29. Henry F. Gilbert 30. *Comedy Overture on Negro Themes*
31. *The Dance in the Place Congo* 32. *Porgy and Bess*
33. Charles Ives 34. "Concord" Sonata

را امرسون، هاوثورن، آلکوتها و ثارو نامیده بود.

بی‌توجهی او به میثاقها و سنتها، مؤسسات همگانی موسیقی از جمله تولید و انتشار موسیقی تجارتی و تالار کنسرت رانیز شامل می‌شد. او کوششی برای اجرا شدن آثارش به عمل نمی‌آورد و در واقع وقتی به‌این فکر می‌افتاد که برخی از آثار مزبور ممکن است غیرقابل اجرا باشند قند توی دلش آب می‌شد. او با سنفونیها، آوازها، پوئم سنفونیها، سوناتهای پیانو و سوناتهایش برای ویلن با همراهی پیانو می‌کوشید روحیه و حالتی را بیافریند که خودش آن را آمریکای حقیقتاً دموکراتیك، آمریکای شهرهای نیوانگلند با میتینگهای شهری، جشنهای روزهای تعطیل، مشاجرات و مباحثات دوران جنگ داخلی، بحثهای فلسفی، مراسم کلیسائی، پیك نیك، رأی جوئی سیاسی و مسابقات بیس بال می‌نامید.

بر روی هم، ایوز در سالهای پس از جنگ اول جهانی دست از آهنگسازی برداشت، شاید پیدایش و قدرت گیری ایالات متحد آمریکای امپریالیست، سرزده‌اش کرد. آثار او هرگز جزو ماندگار مجموعهٔ کنسرت نشد. بعضی از این آثار فقط گوش را می‌آزارند، و شاید خواست خودش چنین بوده است که «فلسفی» بودنشان را کسی احساس نکند ولی متوجه آشفتگی‌شان بشود. ساخته‌های جدی او فاقد جهت و تداومند. این آثار از این شاخ به آن شاخ می‌پرند، گوئی ایوز موسیقی را به حال خود رها کرده است و توجهی به نیاز و درك شنونده ندارد. آنچه مایهٔ شگفتی می‌شود این است که آهنگسازی با آن تمایلات دموکراتیك ملهم از نخستین دوران تاریخ ایالات متحد آمریکا، کوشش چندانی برای رساندن موسیقی‌اش به گوش مردم انجام نمی‌دهد، گوئی تردید داشته است در اینکه تعدادی انسان در اجتماع هستند که طرز استقبال از موسیقی او را می‌آموزند. با این حال در تمام آثارش به لحظات و گاه به بخشهای کاملی با زیبائی

بی‌مانند برمی‌خوریم که بازتابی از یك تجربهٔ آمریکائی در زبان مورد استفادهٔ او و احساسش در هنگام کاربرد این تجربه است.

در دومین دههٔ سدهٔ بیستم، همزمان با گسترش ارکستر سنفونی، کنسرت هال، اوپراخانه و کنسرواتوار موسیقی، و افزایش انبوه دوستداران موسیقی، فن تصنیف موسیقی در آمریکا مقدمات گام نهادن در راه بلوغ را به دست آورد؛ در تولید آثار بزرگی که بازتابی از جذب و کاربرد تازهٔ درسهای گذشتهٔ موسیقی اروپا بود، از زبان خاصی که در آمریکا شکل گرفته بود و تمام وسعت زندگی آمریکائی را منعکس می‌کرد، استفاده شد. با این دوره سالهای جنگ اول جهانی به پایان رسید. آمریکائی که در پی جنگ مزبور در جهان قد برافراشت، کشوری بود که در آن صدای زحمتکشان شنیده نمی‌شد ولی بانکها و شرکتهای بزرگ سرمایه‌داری زمام امور آن را بدست گرفتند. این شرکتها در طی جنگ، ثروتی افسانه‌ای به چنگ آورده بودند و پس از تحکیم قدرتشان باخیال آسوده راهیِ بازارهای جهان شدند، علناً به زد و بندهای امپریالیستی در آمریکای لاتین پیوستند، حمله‌های گوناگون به سازمانهای کارگری را دامن زدند، نقشهٔ توطئه آمیز قتل رادیکالهائی چون ساکو[۳۵] و وانزتی[۳۶] را اجرا و آتش انواع گوناگون شووینیسم و نژادپرستی را شعله‌ورتر کردند.

ایالات متحد آمریکا در سالهای پس از جنگ، شاهد بلوغ کهکشانی از آهنگسازان جدی مستعد و مجهز از لحاظ حرفه‌ای شد، که ظهورشان تا آن زمان بیسابقه بود. والینگفورد ریگر[۳۷] (۱۸۸۵ـ۱۹۶۱)، والتر پیستون[۳۸] (متولد ۱۸۹۴)، راجر سشنز[۳۹] (متولد ۱۸۹۶)، ویرجیل تامسون[۴۰] (متولد ۱۸۹۶)، هنری کاول[۴۱]

35. Sacco
36. Vanzetti
37. Wallingford Riegger
38. Walter Piston
39. Roger Sessions
40. Virgil Thomson
41. Henry Cowell

(۱۸۹۷ـ ۱۹۶۵)، روی هریس[۴۲] (متولد ۱۸۹۸) و آرون کاپلند[۴۳] (متولد ۱۹۰۰) با تصنیفات خویش و در بیشتر موارد با نوشته‌ها و نظرات انتقادی خویش می‌کوشیدند آهنگسازی به مقیاس بزرگ را در زندگی فرهنگی آمریکا تثبیت کنند. اینان، هر یك به شیوهٔ خاص خود، می‌کوشیدند آهنگسازی را به کاری آمریکائی و مبرا از سطحی‌گری یا شووینیسم مبدل کنند.

روشهای ابداعی اینان، که به گمان خودشان نمایندهٔ اعلام آزادی از تقلید آکادمیك از موسیقی اروپائی بود، فقط باعث نشستن شکلی از نفوذ اروپائی به جای شکلی دیگر شد. در این روشها از حملهٔ شبه انقلابی به میراث انسان دوستانه اقتباس شد و از مواد و موضوعات صوری موسیقی تا حد خداپنداری آنها، پرستش به عمل آمد. این با خلق و خوی ایشان در سالهای پس از جنگ جور در می‌آمد و در نظر ایشان، آزادسازی موسیقی معنی می‌داد. در صورتی که عملاً، به معنی مقید ساختن موسیقی بود. هر یك از این آهنگسازان، سبکی پدید آورد که خودش با مهارت ظریفی برای آفریدن آثاری با ساختمان روشن و سازمان پرشکوه به کار می‌برد. در سبکهای شبه انقلابی، استفاده از درام غنی عاطفی یا دخالت ظریف عواطف برانگیخته که موسیقی را به «بازتاب راستین» پیچیدگیهای روان آدمی تبدیل می‌کند، منع می‌شد. گوئی آهنگسازان احساس می‌کردند که کنکاش آزادانه در درون خودشان و پی بردن به آنچه مایهٔ پیوند ایشان با همنوعانشان می‌شود، «کهنه» شده یا «ازمد افتاده» است. این پی‌ریزی موسیقی شبه عینی، به اتکای اصول طرح و ساختش، دریچهٔ ورود آشوب کامل زندگی را کوچکتر می‌کند و ماهیتی «نئوکلاسیك» به این مکتب آهنگسازی می‌دهد.مهارت بی‌مانند و تازگی سبك کار این آهنگسازان را تعدادی از منتقدان نسل نو با

42. Roy Harris 43. Aaron Copland

واژه‌هائی چون زیبا، بزرگ و تاریخی ستوده‌اند.ولی بیشترین بخش شنوندگان و دوستداران موسیقی، از روشهای مزبور متأثر نشد.

برجسته‌ترین عضو این گروه، کاپلند بود که تسلطش بر مواد فیزیکی موسیقی، ریتمها، پویائی، طنین صوت، آکوردها و فاصله‌هائی که به عنوان واحدهای مستقل صوت به کار گرفته می‌شدند، به پای استراوینسکی می‌رسید. ولی او نیز به سوی در جا زدن در حوزهٔ محدودی از احساسات، غم غربت و نیروی پیشبرندهٔ خشونت آمیز، کشیده می‌شد. همین تأثیر او، که به عنوان دفاعی از موسیقی «نوین» آمریکا از آن نام برده می‌شد، نخست به استراوینسکی در مرحلهٔ نئوکلاسیك‌اش و سپس به شونبرگ در مرحلهٔ «دستگاه سریال»اش کمك رساند تا در نظر آهنگسازان آمریکائی به مقامی خدائی دست یابند.

از اواسط سالهای ۱۹۳۰ـ۳۹ تا اوائل سالهای ۱۹۴۰ـ۴۹ نسیمهای تازه‌ای در حیات موسیقائی آمریکا وزیدن گرفت، زیرا زحمتکشان در مزارع، معادن و کارخانه‌ها با دست یازیدن به مبارزات غول آسای تشکیلاتی در برابر انحصارات و بانکهای بزرگ، مُهر خود را بر صفحات تاریخ می‌زدند. چهره و اندیشهٔ مردم به عرصهٔ حیات فرهنگی آمریکا راه یافت. پژوهش و بازیابی گسترده‌ای در قلمرو موسیقی قومی آمریکا آغاز شد. موسیقی جاز به عنوان یك موسیقی معتبر آمریکائی مورد ارزیابی انتقادی قرار گرفت و تلاشهائی برای متمایز کردن جاز آفرینی اصیل از سیل بی‌پایان جاز تجارتی و رسمی شده به عمل آمد.برای پر کردن شکاف نابود کنندهٔ موجود بین موسیقی «کلاسیك» یا «هنری» و موسیقی «مردمی» نیز کوششهای جدی صورت گرفت.

ده سال پیش از این تلاشها جورج گرشوین با ساختن **راپسودی روی بلو**[۲۴]، **کنسرتو درفا ماژور**[۲۵]، و اوپرای **پورجی و**

بس، چنین کوششی را به عمل آورده بود. شکست تلاشهای تجارتی در سالهای ۱۹۲۰ـ۲۹ جبران شد و در سالهای ۱۹۳۰ـ۳۹ به پیروزی انجامید، و به جدی شدن کمدی موزیکال نیویورك کمك کرد. ارل رابینسون[۴۶] دو اثر بسیار پر قدرتش به نامهای **بالاد برای آمریکائیها**[۴۷] و **قطار تنها**[۴۸] را در همین سالها تصنیف کرد. از جناح «کلاسیك»، کاپلند آواز قومی را در محبوب‌ترین آثارش یعنی بالتهای **رودئو**[۴۹]، **بهار آپالاچی**[۵۰] و **چهره‌ای از لینکلن**[۵۱] گنجانید. ویرجیل تامسون با تصنیف دهها آهنگ برای فیلمهای مستند، مانند **رودخانه**[۵۲]، **شخمی که دشتها را شکافت**[۵۳] همین کار را کرد و روی هریس نیز سنفونی **آواز قومی**[۵۴] را تصنیف کرد. اوپرای مارك بلیتس استاین[۵۵] (۱۹۰۵ـ ۱۹۶۴) به نام **گهواره‌ای که خواهد جنبید**[۵۶] ازلحاظ طنز اجتماعی متن آن و استفادهٔ هنرمندانه و حساسی که از زبان موسیقی عامیانه به عمل آمده بود، با دیالوگ عادیش، بی‌نظیر و چشمگیر بود. این حرکت، فقط سرآغاز وظیفهٔ دستجمعی و دشواری بود برای فراتر رفتن از پرداختن به مایه‌های صرف« «قومی» یا رنگ محلی در ساختن یك زبان موسیقائی انعطاف‌پذیر و «مردمی» با عناصر بنیادی، و در ین حال بقدر کافی پالوده برای جذب هر حرکت جزئی روان آدمی؛ و پیدا کردن تمهائی که بتوانند آمریکا را صادقانه و تمام و کمال نشان دهند.این نقطهٔ آغاز، در اثر «جنگ داخلی» از حرکت ایستاد و منجمد شد.

به دنبال شکست قدرتهای فاشیستی محور به وسیلهٔ ائتلافی که

44. *Rhapsody in Blue*
45. Concerto in F
46. Earl Rabinson
47. *Ballad for Americans*
48. *The Lonesome Train*
49. *Rodeo*
50. *Appalachian Spring*
51. *A Lincoln Portrait*
52. The River
53. The Plough that Broke the Plains
54. Folksong Symphony
55. Marc Blitzstein
56. The Cradle Will Rock

اتحاد شوروی بزرگترین و فداکارانه‌ترین نقش را در آن داشت، ایالات متحد آمریکا به عنوان صاحب ثروتمند پیشرفته‌ترین ماشین آلات تکنولوژیك تولیدی جهان، قد برافراشت. این کشور، رهبری اقتصادی، سیاسی و نظامی بخش سرمایه‌داری جهان را به دست آورد و تراستهائی را که یك زمانی پشتیبان هیتلر بودند دوباره در آلمان به قدرت رساند؛ یورش همه جانبهٔ اقتصادی و سیاسی به سوسیالیسم را آغاز و کشورهای سوسیالیستی را به استفاده از سلاح اتمی تهدید کرد؛ و تلاشهای کشورهای عقب نگهداشته شده برای رسیدن به استقلال اقتصادی و سیاسی را سرکوب کرد. تأثیر این گرایش به ارتجاع آنقدر زیاد نبود که آهنگساز آمریکائی را درزمرهٔ پشتیبانان خود در آورد؛ بلکه او را به درون برج عاجی کشاند که دیوارهایش چون از تکنیکهای دائماً تغییر یابنده‌ای ساخته شده بود که می‌توانست عنوان «انقلابی» به آنها بدهد، توهمی از «آزادی» برایش ایجاد کرد. او آماده شده بود که دنیای اجتماعی ـ اقتصادی امپریالیسم آمریکا را به عنوان جنبهٔ ناخوشایندی از زندگی بپذیرد که نمی‌شود دست به گریبانش برد، و به همین علت، دیگر امیدی به جهان نداشت.

در ایالات متحد آمریکا، دنیای موسیقی «آوانگارد» در سالهای ۱۹۶۰ـ۶۹، که تکنیکهای سابقاً «انقلابی»اش جای خود را به تکنیکهای تازه‌تر و محدودکننده‌تری داده بودند، نسلی از آهنگسازان آمریکائی که پس از جنگ اول جهانی وارد میدان شد، بطرز تحقیرآمیزی به عنوان «کهنه» یا «از مد افتاده»، کنار گذارده شد. استراوینسکی و شونبرگ نیز از مقام خدائی خویش معزول شدند و جای خود را به وارس و وبرن دادند. آهنگساز «رادیکال»، تا جائی که به تکنیك مربوط می‌شود، خیلی بهتر از پدران معنویش که به شیوهٔ خاص خویش برای پی ریزی موسیقی مختص آمریکا مبارزه و تلاش

می‌کردند، به کارش ادامه می‌دهد. تعداد شنوندگان آثار آهنگسازان «انقلابی» جدید، خیلی کمتر است، ولی بعضی از این آهنگسازان در لباس منتقد موسیقی به زندگی خویش ادامه می‌دهند وبعضی دیگر از کمکهای بنیادها و کمك هزینه‌های دانشگاهی استفاده می‌کنند؛ این پولها را بسیاری از شرکتهای بزرگ که به بهانهٔ کمك به رشد «فرهنگی» جامعه از پرداختن مالیاتهای کلان طفره می‌روند، در اختیار بنیادها و دانشگاهها می‌گذارند.

از جمع آهنگسازانی که موسیقی را به جائی رسانده‌اند که می‌توان گفت چیزی جز یك جسد تزئین شده نیست، سه آهنگساز از لحاظ چاپلوسی درانتقاد یا تبلیغ روزنامه‌ای، از همه معروفترند. یکی الیوت کارتر[۵۷] (متولد ۱۹۰۸) است که کلاً همان مسیری را می‌پیماید که کاپلند علامت گذاری کرده بود ولی کارهایش از لحاظ سازمان یافتگی ریتم و طنین، به مراتب پیچیده‌تر و از لحاظ ملودیك و روانی نیز نازاترند.

آهنگساز بعدی میلتون بابیت[۵۸] (متولد ۱۹۱۶) است که با افزودن استمرار، طنین و بلندی هر نت به عناصر سازمان «سریال» در «دستگاه سریال» شونبرگ موجب بغرنج‌تر شدن دستگاه او شده است و سازمان «سریال» مزبور را به کمك ریاضیات، ماشینهای کامپیوتر و ماشینهای الکترونیك صوتسازی، دستکاری و تکمیل کرده است.

نتیجه، همچنانکه ستایندگان بابیت فخرفروشانه می‌گویند، این است که یك نت واحد در یکی از آهنگهای او و در ارتباطش با نُتهای پیرامون خود، درست به اندازهٔ یك پاساژ از یك سنفونی موتسارت، بار «اطلاعاتی» دارد. معنی این سخن آنست که کسی بگوید جدول کلمات متقاطع که بیشتر حروفش دو نقش عمودی و افقی دارند، بار «اطلاعاتی»اش از یك پرده از یك نمایشنامهٔ شکسپیر بیشتر است.

57. Elliot Carter

58. Milton Babbit

موتسارت، همچون شکسپیر، به زبانی تصنیف می‌کرد که آفریدهٔ اجتماع، و در همان حال زنده و بخشی از ساخت روانی شنوندگان آثارش بود. او به دنبال هیچ پیچیدگی خاصی، محض خود پیچیدگی، در عرصهٔ زبان نیست. ولی بابیت نامفهوم بودن موسیقی‌اش برای همگان (بجز پیروان آموزش دیدهٔ خود) را امتیازی برای خودش بشمار می‌آورد و مدعی می‌شود که معنی موسیقی‌اش چیزی نیست جز آنچه «هست»، و «زبان»اش «انقلابی» به همان معنی است که اینشتاین و ماکس پلانك نمایندهٔ «انقلاب» در ریاضیات و فیزیك هستند. بابیت می‌گوید مردم نباید از خودشان انتظار فهمیدن منظور او را داشته باشند زیرا برای اینکار به اطلاعات علمی ویژه‌ای نیاز است، همچنانکه بدون دانستن ریاضیات پیشرفته نمی‌توانند از فرمولهای اینشتاین سر در آورند. ولی دانشمند با مسائل واقعی زندگی سر و کار دارد و به راه حلهائی می‌رسد که با ممکن ساختن تغییر در جهان، مانند انفجار انرژی هسته‌ای یا فرستادن موشك به کرهٔ ماه، اعتبار این راه حلها را ثابت می‌کند. هندسه‌های مختلف غیراقلیدسی، چون نشان دادند که در جنبه‌های گوناگونی از واقعیت کاربرد دارند، مانند حرکات درون اتم یا فضای میان ستارگان که هندسهٔ اقلیدسی دیگر در آنها مصداقی نمی‌یابد، وجود خود را توجیه کردند. ولی شبه علم بابیت در عرصهٔ موسیقی، به هیچ وجه علم بشمار نمی‌رود، همچنانکه اگر کسی خطوط در هم برهمی را گردآوری و برطبق فرمولهای دقیق ریاضی یا اصول هندسه سازمان دهی کند، نمی‌تواند این کار را علم بنامد.این علم بابیت از بطن هیچ یك ازمسائل واقعی زندگی سرچشمه نگرفته است و راه حلهایش نتیجه‌ای بجز وجود خود این راه حلها به بار نمی‌آورند. آنچه مایهٔ سرافکندگی حیات موسیقائی آمریکا می‌شود این نیست که شخصی به نام میلتون بابیت وجود داردو خود را موسیقیدان می‌داند بلکه این است که

شخص مزبور از احترام و ستایشی فوق‌العاده برخوردار است و مقام پرافتخار تدریس در یك دانشگاه معتبر نیز به وی داده شده است.

سومین نفر، جان کیج[۵۹] (متولد ۱۹۱۲) است که سازمان دهی کارهای موسیقی را منکر می‌شود و به تصادف محض پناه می‌برد و حتی اصوات دارای زیر و بمی معین را نفی می‌کند و به صداهای پراکنده‌ای می‌چسبد که جسته گریخته در محیط زندگی هر کسی شنیده می‌شود. او مدعی است که تأثیرات توهمی موسیقی بر چگونگی اندیشه وزندگی ما را به عنوان یك تفسیر هنری نابود می‌کند و بجایش «محیط» واقعی صوت را که همانند محیط خود زندگی است، می‌نشاند. معنی این سخن آنست که شخصی که با توموبیل به کنسرت می‌رود اگر در کنسرت مزبور چیزی به نام موسیقی نشنود و فقط تکراربوق زدنها و ترمز کردنها را بشنود خوشحالتر می‌شود؛ یا سربازانی که از جبههٔ جنگ مرخصی گرفته‌اند بجای آنکه خود را با شنیدن آوازهای دلنشین و موسیقی گوشنواز سرگرم کنند، به تکرار پیاپی غرش توپها و رگبار مسلسلها گوش دهند. آنچه در این نظریهٔ عمداً «ضد موسیقی» توسط کیج به عنوان جانشین موسیقی معرفی می‌شود و اهمیت دارد ورشکستگی کامل آن در ارائه منظرهٔ موسیقی به عنوان شکلی از روابط انسانی است. کیج به شوخی می‌گوید «من حرفی برای گفتن ندارم، ولی باز حرفم را می‌زنم»، ولی آنچه او واقعاً می‌گوید چنین است: «حرفی برای گفتن نیست.»

در سالهای ۱۹۶۰ـ۶۹ کوششهائی برای پر کردن فاصلهٔ میان موسیقی «کلاسیك» و «مردمی» به عمل آمد ولی مجریان این کوششها چون مسألهٔ مزبور را به اجتماع و موسیقی ارتباط نمی‌دادند، موجب تحریف اصل آن شدند. بعضی از موسیقیدانهای سیاه، عمداً ازهارمونیهای «پیشرفتهٔ» موسیقی آتونال سدهٔ بیستم برای بدیهه نوازی

59. John Cage

و سازآرائی استفاده کردند ولی بهترین نتیجه‌ای که از این کار گرفتند بیان اعتراض و خشم شخصی بود و چون اجازه و امکان پیشرفت در مقام آهنگساز را نداشتند، حرکتی به پیش نکردند. همیشه در موسیقی جاز، هر نوآوری که بااستقبال شنوندگان روبرو می‌شد بیدرنگ شکلی عامیانه و تجارتی پیدا می‌کرد و موسیقیدانهای سفید که در آمدشان به مراتب بیش از سازندگان سیاه و اصلی بود، به تقلید از آن می‌پرداختند.

زندگی جازنواز سیاه، از این لحاظ که استخدامش نمی‌کنند تا حد زیادی پا در هواست و از لحاظ نارسائی و قلت درآمد، با فقر و سختی می‌گذرد. دربعضی جاها نشانه‌هائی از درهم شکستن دیوار جداکنندهٔ سیاهان و سفیدها دیده شده است و نوازندگان سیاه توانسته‌اند در کنار نوازندگان سفیدپوستِ گروههای جاز و ارکسترهای سنفونی موقتی ظاهر شوند. ولی سیاهان آمریکا همچنان فقر زده‌ترین، بیکارترین وکم دستمزدترین آدمهای این کشورند و از هر گونه تحصیلی اعم از موسیقی یا غیرموسیقی برای رشد و تکامل استعدادهایشان محرومند. اما دربارهٔ موسیقی «جریان سوم» یا ترکیب سبکهای جاز با فرمهای کلاسیك، مانند آنچه گونتر شولر[۶۰] گرانقدر تولید کرده است، باید گفت که این موسیقی در بهترین حالت خود یك نوآوری شادی بخش است و از جاز به عنوان یك سبك انتزاعی بدون بیان تراژیك قلبی، احساس آزادی یا لطیفه پردازی مشخص کنندهٔ کار جاز آفرینان اصیلی چون سیدنی بچت و لستر یانگ، استفاده می‌کند. بخش اعظم موسیقی «راک» تجارتی در سالهای ۱۹۶۰ـ۶۹ دیسونانسهای حل نشده، ریتمهای پیشبرنده و الگوهای دینامیك را برای تأثیری صرفاً شکمی یا جنبشی، به اضافهٔ اصوات الکترونیك مانند آنچه در موسیقی «هنری» معاصر به گوش می‌رسد، بخود جذب

60. Gunther Schuller

کرده است؛ ولی این کار به بهای از دست دادن آن خصوصیات زبان انسانی و اجتماعی که بهترین موسیقی مردمی را به یك هنر زنده تبدیل می‌کرد صورت گرفته است.

مطمئناً موسیقی ایالات متحد آمریکا از سالهای ۱۹۲۰ـ۲۹ تا سالهای ۱۹۶۰ـ۶۹ نتیجهٔ «بلوغ» طبیعی ملتی نیست که زندگی فرهنگی‌اش پا بپای پیشرفت امکانات مادیش پیش رفته باشد. بلکه نتیجهٔ چرخش خاصی است که در طی آن، کشور آمریکا سنتهای دموکراتیك و انسانی خود را زیر پا گذاشته است. تا پایان سالهای ۱۹۶۰ـ۶۹ زرادخانهٔ عظیمی از سلاحهای مخوف و مرگبار در آمریکا به وجود آمد که می‌توانست تمام جمعیت جهان را نابود کند و پایگاههای نظامی ایالات متحد آمریکا در سراسر کرهٔ زمین پراکنده شده‌اند. مسائل مربوط به جنگ و صلح از مردم آمریکا دور نگهداشته می‌شود. و اگر همین مردم بخواهند بر حق‌شان در شکل دادن به سیاستهای کشور اصرار کنند، یا توجهی به اصرارشان نمی‌شود، یا مانند «دشمن» با ایشان رفتار می‌شود و سیلی از اطلاعات نادرست و گمراه کننده بسوی ایشان سرازیر می‌شود. از مضامین اصلی این گمراه سازی، «کمونیسم ستیزی» است که می‌کوشد تمام عوامل تهدید و انسان ستیزیهائی راکه ایالات متحد آمریکا برای مبارزه با گسترش سوسیالیسم بکار می‌گیرد، به گروهها و کشورهای سوسیالیستی نسبت دهد. از تمام امکانات علوم کاربردی و آزمایشگاههای انحصارات بزرگ، پیوسته برای اختراع و تولید ابزارهای جدید مرگ، مانند گرسنگی تحمیلی ازطریق نابود کردن محصولات به کمك مواد شیمیائی و درهم شکستن روحیهٔ ملتی همچون ویتنام که بیشترشان کشاورز بودند، استفاده می‌شود.

می‌توان گفت که بی‌روحی، فقدان جوهر انسانی و انکار خویشاوندی انسانها در گرایشهای اصلی موسیقی «هنری» و «مردمی»

آمریکا، وظیفهٔ هنر را درپرده برداشتن از زندگی درونی مسلط بر کشور، یعنی اشاعهٔ یأس و نفی انسانیت در روابط اجتماعی انجام می‌دهند. اما این یك دلداری یا تسلیت ناقص است، زیرا هنری‌که سراپا غرق در بیگانگی و انسان ستیزی شده باشد، یك هنر مرده است.

رشد موسیقی در آمریکا مستلزم آن است که سیاستهای جنگ افروزانه و تهدید ملتها به جنگ، دگرگون شود و بجای آنها سیاست استقرار روابط دوستانه و یاری متقابل میان ملتها در پیش گرفته شود. در کنار این تحول، دستبند نژادپرستی نیز باید شکسته شود. دراین کشور باید در کردار و گفتار پذیرفته شود که سیاهان حق زندگی، رشد و تکامل و سازماندهی و نظارت بر دستگاههای زندگی فرهنگی خویش را دارند. شالودهٔ زندگی موسیقائی کشور، پذیرش این واقعیت است که سیاهان با بکار گرفتن موسیقی در مبارزاتی که واقعاً در جهت استقرار دموکراسی و آزادی برای کل ملت آمریکا صورت می‌گرفت، حیاتی‌ترین و خلاقانه‌ترین کمك را به موسیقی آمریکا کرده‌اند. با این سرآغاز، موسیقی مردمی را می‌توان از چنگ شبکه‌ها و مقررات خصوصی خارج کرد. و موسیقی هنری می‌تواند جدائی‌اش از تودهٔ شنوندگان را به کمك نهادهائی که موجب نزدیکی آزادانهٔ هنرمند و مردم می‌شوند و تمامی میراث عظیم موسیقائی جهان را در اختیار هر دو قرار می‌دهند، از میان ببرد. هر گامی که دراین جهات برداشته شود فقط به آزاد شدن استعدادهای موسیقائی مردم آمریکا کمك می‌کند، همان مردمی که «موسیقی مردمی» نشان داده است حتی در زنجیرهای خود، اینهمه زنده و پرتوان است. ما بجای آنکه مقصودمان را از راههای پراکنده و درهم شکسته‌ای بیان کنیم که باعث اتلاف اینهمه استعداد شده است، می‌توانیم کمك بزرگ و بالقوهٔ خودمان به موسیقی آمریکا و جهان را به تحقق برسانیم.

اصطلاحات موسیقی

آریا: آریا نخست مجموعه‌ای آوازی در چارچوب یك كار آوازی بزرگتر مانند كانتات یا اوپرا بود، در سدهٔ هجدهم به یك فرم پیشرفتهٔ ملودیك و دراماتیك برای آواز سولو و ارکستر تبدیل شد وچنان استادانه تصنیف می‌شد كه بتواند قدرت صدا را نشان دهد و غالباً كلمات متن بارها در آن تكرار می‌شد تا بر تأثیر موسیقائی‌اش بیفزاید. معمولاً پیش از هر آریا یك رسیتاتیو، یا انطباق كلمه به كلمهٔ متن با موسیقی می‌آمد، كه با تعریفها و ریتمهای گفتار گونه‌اش، تا حدی گفتار و تاحدی آواز بشمار می‌آمد.

آریوسو: فرمی آوازی با جمله‌های ملودیك، همانند جمله‌های یك آریا كه به شكل زنجیره‌ای آزاد و گفتارگونه مشابه رسیتاتیو تنظیم می‌شود.

آکورد: دو یا بیشتر از دو صوت موسیقی كه همزمان به صدا در آیند. فاصله‌های اصوات تشكیل دهندهٔ هر آكورد، نوع آن را مشخص می‌كند. آكوردها به دو دستهٔ ملایم یا مطبوع و ناملایم یا نامطبوع تقسیم می‌شوند.

آواز: نام، مضمون و شكل آواز در دوران زندگی اولیهٔ بشر، از مراسم مذهبی و رقصهائی كه با آواز همراه بود، گرفته شده است. در آن روزگار، آواز غالباً «آنتی فونال» یا «جوابی» بوده است، یعنی به دنبال صدای آوازه خوان، جواب شنوندگان برمی‌خاسته است. در سده‌های میانه، شكل آواز تابع پیچیدگیهای شعر تغزلی و فرم رقص بود. رشد و همه جا گیر شدن موسیقی تصنیف شدهٔ غیركلیسیائی موجب پیدایش فرم‌های

متنوعی از آواز برای گروههای آوازه خوان شد، مانند شانسون فرانسوی، کانتسونه و ویلانلای ایتالیائی و سرانجام، مادریگال غنی ایتالیائی و انگلیسی. در اواخر سدهٔ شانزدهم و اوایل سدهٔ هفدهم، آواز سولوی تصنیف شده با همراهی ساز رواج یافت و در همان حال آواز، ساختار هارمونیك مشخصی پیدا کرد، در آغاز و پایانش سخت بر تونالیته تأکید می‌شد و وسط از لحاظ کلید، متضاد بود. آواز تصنیف شده، در سراسر تاریخ خود، برای پیدا کردن موضوعات جالب، به عرصهٔ آوازهای قومی رخنه کرده است. آواز، گذشته از آنکه برای خودش یك فرم بوده است، به جزء یا واحدی از چهره پردازی انسانی تبدیل شد و می‌تواند در کارهای موسیقائی بزرگتر مانند اوپرا، کانتات، سونات، سنفونی، کنسرتو ونظیر اینها وارد شود و رنگ و خصلت خود را در آنها بدمد. آواز، خصلت و نوع موسیقی را که برای بسیاری از نظریه‌پردازها غیرقابل درك است، بطور کامل نشان می‌دهد. آواز، فرمی خاص خود دارد و در همان حال، بازتابی از زندگی است. مثلاً آوازهای موفق پرشمار اعم از آوازهای قومی و «هنری»، تابع تغییرات گفتار یا کلامند، ماهیت و تأکید واژه‌ها را عیان می‌سازند و در همان حال، عواطف ساری در کل شعر را در تکرارها و واریاسیونها و الگوی تکمیل شدهٔ ملودی، تشدید می‌کنند.

اسکرتزو: لفظاً به معنی «لطیفه» موسیقائی است، و از دورهٔ بتهوون به بعد به عنوان فرمی برای موومان سوم برگزیده شد و جای مینوئه نسبتاً آرام سدهٔ هجدهم را که با تریو همراه بود گرفت. اسکرتزو نیز یك بخش متضاد میانی یا تریو داشت، همچون رقصهای تند و پر جنب و جوش قومی بود و به عنوان موسیقی لطیفه‌دار و همراه با فانتزی ریتمیك و کنایه‌دار اجرا می‌شد.

اوپرا: درام بر روی موسیقی. کلام درام و آریاها را «کتاب کوچك» یا «لیبرتو» [= اوپرانامه] می‌نامند. سنتِ درام همراه با موسیقی از نخستین دوران تاریخ بشر، مخصوصاً از دوران درامهای یونانی و نمایشنامه‌های قومی سده‌های میانه وجود داشته است. اوپرای تصنیف شده، از حدود سال ۱۶۰۰ میلادی، در ایتالیا پا به میدان نهاد. یکی از خطاهای نظریه

پردازان موسیقی، نادیده گرفتن اهمیت لیبرتو برای اوپرا است. بهترین سازندگان اوپرا، همیشه توجه و علاقهٔ عمیقی به لیبرتوهای پایهٔ کارشان داشته‌اند و به دنبال پیشرفته‌ترین سبك نمایشی زمان خویش گشته‌اند. سبکهای اصلی اوپرا عبارتند از «اوپرا سریا»ی ایتالیائی در سده‌های هفدهم و هجدهم، بر پایهٔ یك متن شاعرانهٔ افسانه‌ای با چندین آریای استادانه؛ اوپرای فرانسوی در سدهٔ هفدهم و اوائل سدهٔ هجدهم، مبتنی بر بازسازیهائی از درام کلاسیك شاعرانه و با استفاده از کلام بسیار رسا و چندین بخش بالت یا رقص؛ فرمهای گوناگون اوپرا کمیك متعلق به همان سده‌ها، مانند «اوپرا بوفا»ی ایتالیائی، زینگشپیل آلمانی و اوپرا بالاد انگلیسی که شامل دیالوگ کلامی، بخش بزرگی از آواز قومی و مردمی، بدیهه خوانی، مسخرگی و طنز سیاسی می‌شد. در فرانسهٔ سدهٔ نوزدهم، «گراند اوپرا» [= اوپرای بزرگ]، که گونه‌ای نمایش پر شکوه تاریخی و لباسهای ایفای نقش است رواج یافت. ولی زنده‌ترین تقسیم بندی، میان ذهن گرائی اوپراهای نوع واگنر از یك طرف باضافهٔ نمادهائی که این اوپراها از اسطوره‌ها و جادوی روزگار باستان گرفته بودند، و برخورد نمادین یا پوئم سنفونیکی با فرم موسیقی از طرف دیگر بود؛ و در اوپرای متضمن آگاهی ملی و رئالیسم تاریخی مردانی چون وردی، موسورگسکی و چایکوفسکی که صدا و آواز همچنان جنبهٔ نمایان در کارهای آنها را داشتند متجلی شد.

اوراتوریو: قطعه‌ای آوازی و چندبخشی با همراهی ارکستر و تکخوانان و خوانندگان گروهی یا کُر، که وسیعاً از روشهای اوپرائی بهره می‌گیرد و آنها را بر روی متن، موضوع یا داستانی انجیلی یا مذهبی قابل اجرا می‌گرداند؛ اما در اینجا استفاده‌ای از لباس نقش و منظره‌های با شکوه و بازی صحنه‌ای نمی‌شود.

اوورتور: یك قطعه موسیقی سازی که به عنوان موومان مقدمه (پیش پرده یا پیش نمایش) برای یك اثر موسیقائی جرا می‌شود واین اثر اخیر در بیشتر موارد یا اوپراست یا اوراتوریو. اوورتورهای فرانسه و ایتالیای سدهٔ هجدهم فرمهای موسیقائی سنجیده و استادانه‌ای بودند که تأثیری بس بزرگ بر پیدایش سنفونی ارکسترال داشتند. اوورتور نوع سدهٔ

نوزدهم غالباً نوعی فانتزی توصیفی یا نمایشی بود و در آن از ملودیهای برگرفته از پیکر اصلی اوپرا و جمع بندی تضاد دراماتیك آن استفاده می‌شد. این اوورتور، تأثیر نیرومندی بر پوئم سنفونیك یا شعر آهنگ داشت.

پاساکالیا: نگاه کنید به **فرم رقص**.

پوئم سنفونی، شعر آهنگ: نگاه کنید به **موسیقی برنامه‌ای**.

پولیتونالیته، موسیقی پولیتونال: نگاه کنیده به **هارمونی**.

پولیفونی: موسیقی «چند صدائی» یا موسیقی دو یا چند خط ملودیك در هم شونده. موسیقی پولیفونیك در نقطهٔ مقابل موسیقی هوموفونیك قرار دارد که موسیقیِ یك خط ملودیك واحد است، چه به صورت تنها و چه با پشتیبانی آکوردها. در عمل، کل موسیقی هوموفونیك، نوعی ویژگی پولیفونیك و کل موسیقی پولیفونیك نوعی ویژگی «عمودی» یا آکوردی دارد که آن را تا حدی هوموفونیك می‌گرداند.

تم: تم، جمله‌ای است موسیقائی و به عنوان جزئی از یك کار بزرگتر موسیقائی مورد استفاده قرار می‌گیرد. تم ممکن است یك ملودی، یك آواز یا رقص کامل با آغاز و وسط و پایان، یا جمله‌ای کوتاه مرکب از چند نت باشد. در مورد اخیر، امتیاز تم در توانائی آن برای بکار آمدن در مجموعهٔ پیوسته‌ای از دستکاریهای هارمونیك بسط یافته و پیچیده است.

تمپو: به سرعت حرکت یا کیفیت اجرائی یك قطعهٔ موسیقی یا بخشی از آن گفته می‌شود، و غالباً با واژه‌های سنتی ایتالیائی (که از آرامترین به تندترین می‌رسد) مانند لارگو، آداجیو، آندانته، آلگرو، و پرستو، توصیف می‌گردد.

تونالیته: نگاه کنید به **هارمونی**؛ نیز نگاه کنید به **مُد، گام و کلید**.

دیسونانس: نگاه کنید به **هارمونی**.

رقص، فرمهای رقص: بیشتر رقصها در کنار آواز به عنوان سرچشمهٔ مهم تصویر پردازی انسان در سراسر تاریخ موسیقی، آوازهائی هستند که در آنها شخص می‌تواند حرکات بدنی خود رقص را به صورت تأکیدها و الگوهای ریتمیك موسیقی پیگیری کند. سده‌های هفدهم و هجدهم

شاهد انبوه بیکرانی از تصنیفات در فرم ساده یا پیچیدهٔ رقص بود که از انواع بالتها یا بخشهای رقص در اوپرا الهام می‌گرفت؛ و اوپرا نیز به نوبهٔ خود موجب پیدایش سویت رقص یا مجموعه‌ای از رقصهائی شد که برای سازهای گوناگون نوشته شده بودند. بسیاری از آریاهای اوپرائی و موومانهای کورال و آوازی در آثار هِنری پورسل انگلیسی، باخ، هندل، گلوك به ریتم رقص تدوین شده‌اند. رقصهای مورد استفادهٔ اینان از میان رقصهای درباری و قومی رایج در سده‌های میانه برگزیده و تکمیل شده بودند. برخی از رایج‌ترین رقصها عبارت بودند از گاووت، آله ماند، سارابانـد، ژیگ، مینوئه، سیچیلیانا، پاسپید. از ویژگیهای مشخص کنندهٔ بسیاری از فرمهای رقص، یك بخش متضاد میانی به نام تریو است. مارش، ادامه و تکامل رقص است. سدهٔ نوزدهم شاهد جریان بزرگی از تصویرهای رقص مردمی و ملی به صورت تصنیفات بزرگ بود، که از آن میان می‌توان به لاندر اتریشی، مازورکا و پولونز لهستانی، پولکا و فوریانت چك، چارداش مجار، هوپکای روس، و یوتای اسپانیائی اشاره کرد.

روندو: فرمی از رقص که در روزگار باستان از رقص حلقه‌ای یا گردوار [round dance] گرفته شده بود؛ و در سده‌های میانه، به شعر آمیخته با موسیقی (رقص و آواز) نیز روندو گفته می‌شد. ویژگی اصلی این فرم، تکرار پیوسته و منظم تم یا ملودی آغازی آن به عنوان یك ترجیع بند یا برگردان موسیقائی است، درحالیکه در فاصلهٔ هر تکرار با تکرار بعدی، موضوعات یا مضامین گوناگونی گنجانده می‌شود. چون در فرم روندو ملودی و تونالیتهٔ آغازی تکرار می‌شد و همراه با ویژگی رقصگونه‌اش احساس نیرومندی از تأیید زندگی به موسیقی می‌داد، این فرم به عنوان آخرین موومان سنفونی، سونات و کنسرتو برگزیده شد.

ریتم: بازتاب حرکات بدن در موسیقی، که از طنین ضربان قلب وحرکات آدمی به هنگام کار تا پیچیدگیها و حرکات در هم و تودرتوی رقص نوسان پیدا می‌کند. هر ریتم موسیقائی، یك نظم تکرار شوندهٔ بنیانی، مانند ضربان نبض آدمی دارد که گاهی «متر» یا «میزان» نامیده می‌شود. در درون این میزان، خوشه‌ها یا مجموعه‌هائی از نتهای دارای تأکیدها و مدت کشش

متفاوت وجود دارند که ضربه‌های ثانوی یا فرعی را به گوش می‌رسانند، به ضرب اصلی می‌پیوندند و در همان حال در برابرش ایستادگی می‌کنند و بدین سان، گونه‌ای احساس زندگی و حرکت بجلو در موسیقی می‌دمند.

زیر و بمی: کیفیت یا ویژگی هر نت موسیقی را به تولید صدای نسبتاً «بالاتر» یا «پائین‌تر»، البته با توجه به سرعت ارتعاش موج صوت آن، زیر و بمی می‌گویند.

سنفونی: از واژهٔ Sinfonia که اوورتوری سازی برای اثری آوازی بود برگرفته شده است. در اواخر سدهٔ هجدهم تکامل یافت و دراوائل سده نوزدهم به عنوان اثری با فرم سونات برای ارکستر کامل به شکوفائی رسید؛ در آن زمان ارکستر را سازِ دستجمعیِ بزرگی می‌دانستند که می‌تواند انواع رنگها و تأثیرها در زمینهٔ بلندی و نرمی اصوات برکاری که در دست دارد بیفزاید. سنفونی عموماً در چهار موومان ساخته می‌شود. موومان نخست، دراماتیك ترین موومان و نمایندهٔ ستیز یا تضاد موجود در اثر است. موومان دوم، عموماً آرام و متفکرانه است و به آوازی بسط یافته و کشیده شباهت پیدا می‌کند. موومان سوم عموماً رقصی است به همراهی تریو یا اسکرتزو. آخرین موومان، فرمهای بسیار متنوعی بخود گرفته است. این از آنجا سرچشمه می‌گیرد که‌خود سنفونی در شرایط خاص پیدایش و تکاملش، اساساً به وسیله‌ای برای بیان همگانی نظرات ژرف، اجتماعی و فلسفی تبدیل شد. به همین علت، موومان آخرمی‌بایست به صورت جمع بندی و حل تضاد سنفونی در آید. این مسأله در سونات سولو، موسیقی مجلسی و کنسرتو نیز مطرح شد. برخی از فرمهائی که موومانهای پایانی بخود گرفته‌اند عبارتند از یك روندو (غالباً با یك بخش «گسترش»، شبیه فرم سونات)، یك کانتات کورال (مانند سنفونی نهم بتهوون)، یك فوگ، یك پاساکالیا، یك تم و چند واریاسیون. گاهی، ضمن اجرای علنی‌تر این جمع بندی، با تکرار یانقل قولی از موومانهای پیشین در سنفونی روبرو می‌شویم.

سونات، فرم سونات: سونات، برخلاف کانتات که به معنی موسیقی برای

خوانده شدن بوده است، در آغاز به معنی موسیقی برای نواخته شدن به همراهی سازها بوده است. سونات در نخستین روزهای پیدایش خود به اصطلاحی جامع برای موسیقی سازی تبدیل شد که بخش عمده‌اش عبارت بود از انتقال مستقیم سبك آواز به سازها. در اواخر سدهٔ هفدهم و اوایل سدهٔ هجدهم، «سونات تریو» شکل ثابتی بخود گرفت و همراه با کنسرتو به فرم اصلی گسترش و ارائه موسیقی سازی تبدیل شد. واژهٔ «تریو» در اینجا اشاره‌ای به تعداد سازهای شرکت کننده در اجرا ندارد بلکه به تعداد «بخشها» یا «آوازها» مربوط می‌شود. سونات تریو با توجه به صدای ملودیك متوسط، یك خط باس یا «باس کامل» و یك تزئین کنترپوانتیك یا «اوبلیگاتو» با صدای بالا تصنیف می‌شد. این گونه سونات‌ها از چندین موومان تشکیل می‌شدند، و غالباً چهار موومان داشتند و سبك ویژهٔ هر موومان را می‌شد از فوگ، آریا، پرلود کورال، موومان کنسرتو یا انبوه فرمهای مخصوص رقصهای زمانه برگرفت.

گونه‌ای از موسیقی که امروزه به نام فرم سونات شناخته می‌شود در نیمهٔ دوم سدهٔ هجدهم به ظهور رسید و شکوفا شد. سونات، فرمی است هوموفونیك، عنصر کنترل کننده یا ناظرش ملودی به صدای بالاست که با چندین هارمونی پشتیبانی می‌شود، هر چند ممکن است چندین پاساژ به فرم کنترپوان داشته باشد. این فرم با استفاده از ملودیها یا تمهای کلید، ریتم و حالت عاطفی متضاد که در آغاز یا نزدیك به آغاز قطعه به صدا در می‌آیند، ساخته می‌شود. چندین الگوی ریتمیك متفاوت و متضاد را سیر می‌کند. بدین ترتیب می‌توان آن را جهشی کیفی از فرمهای سازی تحت نفوذ سبك آوازی یا ریتمهای ناگسستهٔ فرمهای رقص دانست. سونات را می‌توان گونه‌ای موسیقی سازی دانست که یك زندگی دراماتیك را با فرم و بافت خود مجسم می‌کند. ساختار سونات، همچون ساختار فوگ، بر حرکت دور شوندهٔ هارمونیك از تونالیتهٔ آغاز و بازگشت دوباره به آن استوار است. یك بخش به نام «اکسپوزیسیون» دارد که در آن، تونالیتهٔ اصلی سونات تأیید و موضوع آن معرفی می‌شود؛ یك بخش به نام «گسترش» دارد که در آن، موضوع سونات با گونه‌ای آزادی ریتمیك و هارمونیك تغییر شکل داده می‌شود؛ بخش

سومی به نام «راکسپوزیسیون» یا «اکسپوزیسیون مجدد» یا «تکرار اکسپوزیسیون» دارد که در آن، موضوع و تونالیتهٔ آغاز سونات تکرار می‌شود، یك کودا یا «گسترش دوم» دارد که موومان را تکمیل می‌کند و گاهی بسیار کوتاه است و گاهی به بخش اصلی موومان تبدیل می‌شود. گرچه آثاری که به فرم سونات ساخته می‌شود عموماً بیش از یك موومان و اکثراً سه یا چهار موومان دارند، فشرده‌ترین و دراماتیك ترین موومان سونات موومان نخست است و به همین علت فرم سونات را گاهی سونات موومان نخست نیز نامیده‌اند. اما تمام موومانها به نحوی از انحا، بر گسترش هارمونیك و ریتمیك تمها استوار هستند. با آنکه «فرم سونات» می‌تواند به سنفونی یا موسیقی حاصل از هرگونه ترکیب سازها اشاره کند، امروزه اصطلاح «سونات» را برای معرفی اثری بکار می‌برند که به این فرم برای یك ساز تنها مانند پیانو، یا ترکیبی از دو ساز مانند ویلن و پیانو تصنیف شده باشد.

شانسون: نگاه کنید به آواز.

طنین یا تمبر: به «رنگ صدا»ی هر انسان یا هر ساز گفته می‌شود. «رنگ» نه فقط نتیجهٔ وجود یك موج ارتعاش اصلی در آهنگ موسیقی است که موجب زیر و بمی آن می‌شود، بلکه در اثر ارتعاشهای کوچك و جزئی همراهی کننده نیز که «صدای فرعی» نامیده می‌شوند، پدید می‌آید. هر طنین «سازی»، الگوی ویژه‌ای برای «صداهای فرعی» خود دارد.

فانتزی، فانتاسیا: یکی از فرمهای نسبتاً آزاد و تجربی سده‌های هفدهم و هجدهم که در ظاهر مانند یك بدیهه نوازی به پیش می‌رفت و در آن، آهنگسازها حالات درونی انسان را مجسم می‌کردند و در ضمن این کار به تفحص در برخی از رنگهای کروماتیك غیرعادی و تغییرات کلید در هارمونی ماژور ـ مینور می‌پرداختند. در سدهٔ نوزدهم از قطعهٔ فانتزی بیشتر برای بیان آرزوهای قلبی و تضادهای حل نشدهٔ عاطفی استفاده می‌شد؛ این فرم از لحاظ روانی سبکش به راپسودی شباهت داشت.

فوگ: یك فرم کنترپوانتیك فشرده و پیچیده که غالباً برای اجرا با چند ساز تصنیف می‌شود، ولی اصل پولیفونیك آوازیِ خطوط ملودیك جداگانه به نام «صداها» یا «آوازها»، که هر کدام یکپارچگی نسبی خود را در

سراسر تصنیف حفظ می‌کنند، رعایت می‌شود. در هر فوگ ممکن است سه یا چهار تا از این «صداها» به گوش برسد. فوگ با «تم» یا موضوعی آغاز می‌شود که در پی آن هر صدا به نوبت وارد می‌شود، گوئی از صدای پیش از خود «تقلید» می‌کند. هر صدا، موضوع را با یك «موضوع مقابل» یا «کنتر سوزه» دنبال می‌کند. این سرآغاز، که «اکسپوزیسیون» نامیده می‌شود، موضوع اصلی و تمام صداها را معرفی می‌کند. آنگاه «گستوش» فوگ آغاز می‌شود،که باچندین «حادثهٔ جزئی» همراه است، موضوع جدید را معرفی می‌کند، صداها را در برابر یکدیگر با ترکیبهای گوناگون بکار می‌گیرد و تمها را از لحاظ ریتم و هارمونی تغییر شکل می‌دهد، و موسیقی را خیلی از کلید یا تونالیتهٔ آغازین جلوتر می‌برد. سرانجام، یك «مرور مختصر» یا «تکرار» به عمل می‌آید که در آن تمام صداها مجدداً بر تم آغازی با شکل اصلیش تأکید می‌گذارند و یکجا تونالیتهٔ آغاز فوگ را تأیید می‌کنند. فوگ نخست از موسیقی آوازی مردمی ریشه گرفت؛ در این موسیقی، یك صدا با دنبال کردن صدائی دیگر با همان ملودی، آن را «تقلید» می‌کرد. نمونه‌های آن عبارتند از ریچرکاره و کانتسونه ایتالیائی، شانسون فرانسوی و راوند انگلیسی.

کادنس، کادانس، کادنتسا: بخش خوش آهنگی که درست پیش از پاسازهای یك موومان در یك آریا یا یك قطعهٔ سازی (غالباً در کنسرتو) می‌آید و در آن سولیست یا تکنواز مهارتش را در دگرگون کردن تمهای موسیقی به نمایش می‌گذارد. کادنسهای اولیه، در زمان اجرا، بدیهه نوازی می‌شدند.

کانتات: در آغاز، قطعه‌ای کوتاه بود که یك خوانندهٔ سولو همراه با یك ساز اجرا می‌کرد. تدریجاً قطعات متضاد رسیتاتیو و آریا که با پاسازهای سازی از هم جدا می‌شدند بدان ملحق شدند. اجرای کانتات در سدهٔ هجدهم، نشانه‌ای از قدرت صدای خواننده بشمار می‌رفت. کانتات بر دو نوع مذهبی و مجلسی تقسیم می‌شود. کانتاتهای مذهبی غالباً ترکیبی از قسمتهای کورال (آواز دستجمعی) و سازی وسیع بودند. کانتات کورال، از نوعی که باخ نوشته است، با یك آواز دستجمعی آغاز

می‌شود و بدنبالش چند رسیتاتیو و چند آریا برای هر تکخوان یا تکنواز می‌آید و بالاخره با کورالی به پایان می‌رسد.

کانسونانس: نگاه کنید به **هارمونی**.

کروماتیك: نگاه کنید به **مد، گام و کلید**.

کنترپوان، کنتراپونتال: کنترپوان عبارت است از موسیقی پولیفونیك یا «چند صوتی» که برطبق اصول هارمونیك تنظیم شده باشد. کنترپوان «باروك» در سده‌های هفدهم و هجدهم، عبارت بود از قطعهٔ تصنیف شده‌ای برای دو یا چند خط ملودیك در هم شونده که روابطشان تابع اصل تونالیتهٔ کنترل کننده یا ناظر بود. ابزار مهم کنترپوان این دوره، «باس باروك»، «باس کامل» یا «پیوسته» بود که هرگاه به طور کامل نوشته نمی‌شد «باس شماره گذاری شده» نیز نامیده می‌شد. این کنترپوان، یك خط ملودیك باس بود که حرکت ملودیك تمام اثر را کنترل می‌کرد و خطوط ملودیك بالائی، با ضربانها یا تنشهای گوناگون هارمونیك و ریتمیك در خلاف آن حرکت می‌کرد. فرمهای کنتراپونتال یا کنترپوانتیك مهم این دوره عبارت بودند از سونات تریو؛ فرمهای رقص، مانند شاکون و پاساکالیا که بر یك تم یا «زمینهٔ» باس ساخته می‌شد و بارها و بارها تکرار می‌شد؛ و پرلود کورال که در آن یك کنترپوان دربارهٔ یك کورال، و مخصوصاً فوگ، ساخته و بافته می‌شد.

کنسرتو: در آغاز، سبکی در آهنگسازی بر پایهٔ کاربرد انبوهِ یك در میان صداهای سنگین و سبك بود، ولی در سده‌های هفدهم و هجدهم به فرمی اصلی برای ساختن موسیقی سازی خالص تبدیل شد. کنسرتو غالباً از سه یا چهار موومان با تمپوی متضاد تشکیل می‌شود؛ و موومان نمونهٔ کنسرتو آن بود که بیان ملودیها یا تمهای پایه، یکجا به وسیلهٔ تمام اعضای ارکستر صورت می‌گرفت و جایش را متناوباً به تمرینهای ماهرانه، ظریف و درخشان بر روی این تمها و هارمونیها و ریتمهای تمهای مزبور با یك ساز سولو یا گروهی از سازهای سولو می‌داد. آهنگسازی برای سازهای سولو، یك سبك بدیهه سازانه بود و همگام با پیشرفت و گسترش کنسرتو، شدیداً تحت تأثیر آریای اوبرائی قرار گرفت. کنسرتو فرم اصلی هنرنمائی نوازندهٔ استاد و ماهر شد، و در

اواخر سدهٔ هجدهم کنسرتو برای پیانو یا ویلن سولو به همراهی ارکستر، فرم اصلی و پیشتاز کنسرتو شد. کنسرتوهای سدهٔ نوزدهم نیز که در آنها سبك آهنگسازی ارکسترال به سنفونی نزدیك شد، به نقطهٔ اوج نمایش تواناییهای درخشان حرکتی و فنی سولیست‌ها دست یافتند.

کودا: نگاه کنید به فرم سونات.

کورال: هر یك از ملودیهای سرودهای مذهبی کلیسای انجیلی آلمان. لوتر برای نیایشهای کلیسای انجیلی از سرودهای رسمی لاتینی، سرودهای دینی رایج و ترانه‌های عامیانه استفاده کرد، آنها را به زبان آلمانی برگرداند و توضیح داد و باره‌ای مواد جدید نیز بر آنها افزود.

گام: نگاه کنید به مُد، گام و کلید.

لیبرتو: نگاه کنید به اوپرا.

مادریگال: فرمی مردمی در موسیقی ایتالیا و انگلستان سدهٔ شانزدهم، مرکب از یك شعر تغزلی بر روی گروه کوچکی از چند صدا (غالباً تا پنج صدا)، که تك تك‌شان کلمات واحدی را تکرار می‌کردند ولی تأکید و عبارت بندی خاص خویش را از دست نمی‌دادند.

ماژور و مینور: نگاه کنید به مُد، گام و کلید.

مُد، گام و کلید: موسیقی مُدال (مقامی) در تمام دوره‌هائی که موسیقی کُلاً یا جزئاً بدیهه نوازانه بود، رواج داشت. مُد به کلی‌ترین معنای خود، به ملودیهای سنتی یا جمله‌های ملودیك گفته می‌شود که به عنوان شالوده‌ای برای بدیهه نوازی مورد استفاده قرار می‌گیرند. این مدها وقتی با جادو و مراسم مذهبی ارتباط پیدا می‌کردند، بر پیچیدگی‌شان افزوده می‌شد و به صورت استاندارد در می‌آمدند و هر مد، معنا و اهمیت جادوئی خاصی به دست می‌آورد. گام، در مقایسه با مُد، شالودهٔ کلی‌تری است برای آفریدن و تحلیل کردن موسیقی، و در کنار مقام والاتری که ساز در موسیقی بدست می‌آورد، پدید آمد. گام را می‌توان نتهای اثری دانست که با توالی منظمی آراسته شده باشند. موسیقی مدرن اروپا (ازسال ۱۶۰۰ به بعد) بر چیزی مبتنی است که امروزه گامهای دیاتونیك نامیده می‌شود و این نام بدین سبب به گامهای مزبور

تفاوت عمدهٔ موسیقی متبنی بر مُد و موسیقـی مدرن مبتنـی بر گام، توانائی موسیقی اخیر به رفتن از گامی به گام دیگر یا تغییر کلید است. قطعه‌ای که به سبك مُدال اجرا می‌شود، با مختصر استثناناتی، از آغاز تا پایان، بر محور یك مرکز تونال می‌چرخد. لیکن در موسیقی مدرن مبتنی بر گام و دستگاه ماژور ـ مینور، گام را می‌توان بر روی هر نت معینی مبتنی کرد. نام این نت، کلید موسیقی می‌شود. مثلاً گام مبتنی بر نت سی [C]، در کلید C است، که نُت «تونیك» یا مرکز تونال بشمار می‌رود. گام ممکن است ماژور باشد (از دو پردهٔ کامل و سپس یك نیم پرده بگذرد) یا مینور (از یك پردهٔ کامل و سپس یك نیم پرده بگذرد). در جریان اجرای یك قطعهٔ تصنیف شده، می‌توان تمام ملودیها، آکوردها و مواد موسیقائی را از ماژور به مینور و غالباً از گام مبتنی بر یك کلید به گام مبتنی بر کلیدی دیگر تغییر داد. این تغییر کلید، که مدولاسیون نامیده می‌شود، سازماندهی بمراتب بیشتر پرده‌های موسیقائی و تبدیل آنها به یك مجموعهٔ قابل استفاده، همچنین گنجاندن مضمونی بمراتب روانی‌تر و عاطفی‌تر از آنچه را که در موسیقی مدال پیشین میسر بود، امکان پذیر می‌گرداند. گام کروماتیك از تمام نیم پرده‌های مرتب شده تشکیل می‌شود. چون تمام پرده‌ها یا فاصله‌ها یکسانند، گام کروماتیك هیچ مرکز تونال یا محوری ندارد و به معنای واقعی، یك گام نیست. از تأثیرات کروماتیك ـ افزودن نُتهائی که در گامهای مورد استفاده یافت نمی‌شوند بلکه مستلزم تغییر عملی کلید هستند ـ برای افزودن رنگ، طنز یا حالتهای روانی به موسیقی ماژور ـ مینور استفـاده می‌شـود. موسیقی نیز هرگاه چنان پیوسته از تغییر کلید استفاده کند که خود کلید ناپایدار شود، کروماتیك نامیده می‌شود.

مس: فرم موسیقائی عمدهٔ مراسم کلیسای کاتولیك، و گسترش از درام مذهبی اولیه که با استفاده از یك سلسله دعاهای سنتی لاتینی به نامهـای کیریه، گلوریـا، کردو، سانکتوس، و آگنوس دئی، مراسم به صلیـب کشیده شدن و رستاخیز حضرت مسیح را مجسم می‌کند. فرم خاصی از آن، مس رکوئیم است که در مراسم تدفین مردگان اجرا می‌شود.

ملودی: چندین صوت یا نت که به دنبال هم اجرا یا شنیده شوند، و در اثر

تفاوتهای موجود در زیر و بمی، تأکید، و استمرار یا مدت کشیده شدنشان، به یکدیگر متصل شده و به صورت یك واحد در می‌آیند. این واحد می‌تواند عواطف و تصویرهای انسانی را منتقل کند.

موتت: فرمی کنترپوانتیك و مورد استفاده آهنگسازان کلیسای کاتولیك و پروتستان، برای آواز دستجمعی، بر روی کلامی لاتینی به منظور اجرای مراسم مذهبی (غالباً در مراسم نماز شام). در موتت سده‌های میانه، یك ملودی سنتی مذهبی به شیوهٔ کنترپوان با آوازهای غیرکلیسائی، قومی و حتی جلف ترکیب می‌شد.

موسیقی آتونال، آتونالیته: نگاه کنید به **هارمونی**.

موسیقی برنامه‌ای: گونه‌ای از موسیقی که بر زمینهٔ یك داستان، منظرهٔ نقاشی، حادثهٔ تاریخی یا اندیشهٔ فلسفی آفریده شده باشد، چنین نامیده می‌شود و داستان، منظره، حادثه یا اندیشه نیز «برنامهٔ» آن بشمار می‌رود. با آنکه عمر موسیقی برنامه‌ای با عمر خود موسیقی یکی است، در سدهٔ نوزدهم، ارزشهای هنری آن، با توسل به این مستمسك که گویا موسیقی «خالص» نیست و به پشتیبانهای غیرموسیقائی تکیه دارد، شدیداً مورد تردید قرار گرفت. پوئم سنفونیکها و «شعر آهنگهای» لیست به این مشاجرات پایان داد. حقیقت این است که هیچ موسیقی‌ای «خالص» نیست و هر فرم موسیقائی برای آنکه معنی دار شود باید به رابطه‌اش با زندگی واقعی و کارهای آدمیان تکیه کند. موسیقی برنامه‌ای از لحاظ هنری، درست به اندازهٔ هر فرم دیگر (مثلاً مانند اوورتورهای دراماتیك بتهوون، سنفونی **هارولد در ایتالیا** اثر برلیوز، آهنگ «کارناوال» برای پیانو اثر شومان، مجموعهٔ ۶ پوئم سنفونیك به نام «میهن من» و کوراتت «از زندگی من» اثر اسمتانا، و اوورتور «رومئو و ژولیت» اثر چایکوفسکی) موفقیت آمیز بوده است. ضعفی که در موسیقی برنامه‌ای ظاهر می‌شود، غالباً گنگی برنامه‌ای غیرواقعی‌تر و غیرقابل درك‌تر از خودِ موسیقی، گرایش به پنهان نگهداشتن تهی بودن ناتورالیسم موسیقائی، یا ترسیم اصوات واقعی و زندهٔ طبیعت مانند صدای باد، امواج، غرشها، توپها و رگبار مسلسلها، بع بع گوسفندان و مانند اینها است. چنین ناتورالیسمی، با همهٔ

سودمندیهای لحظه‌ایش، سطح بسیار پائینی از ترسیم زندگی در موسیقی به شمار می‌رود.

موسیقی مجلسی: موسیقی برای نواخته شدن به وسیلهٔ گروه چنان کوچکی از نوازندگان که در آن هر نوازنده‌ای می‌تواند ساز انفرادی خودش را بنوازد. موسیقی مجلسی که در آغاز برای اجرای خانوادگی، خصوصی یا تفننی تصنیف می‌شد، در سدهٔ نوزدهم برای اجرای کنسرتی تصنیف شد و استخوانبندیش براساس اصول کلی فرم سونات شکل می‌گرفت. این موسیقی، بیش از فرمهای بزرگ ارکسترال، تجربه‌های فکری و عاطفی را مجسم می‌کرد. ترکیبهای بنیادی موسیقی مجلسی عبارتند از سونات برای ساز سولو با همراهی پیانو، و کوارتت زهی با دو ویلن، ویولا و ویلن سل. آثار موسیقی مجلسی را عموماً از روی تعداد سازهائی که برای اجرای آنها در نظر گرفته‌اند توصیف می‌کنند، مانند تریو برای سه ساز، کوارتت برای چهار ساز، کوینتر برای پنج ساز، و الی آخر.

موومان: یك قطعهٔ تصنیف شدهٔمستقل از لحاظ فرم، که بخشی از یك اثر بزرگتر مانند سونات، سنفونی، کنسرتو یاسویت است. هر قطعهٔ سونات معمولاً از سه و احیاناًچهار موومان، و هر قطعهٔ سنفونی از چهار موومان تشکیل می‌شود.

هارمونی: در معنای کلی، سازماندهی نتهای مورد استفاده در اجرای یك قطعهٔ موسیقی، و روابط متقابل ویژهٔ آنها با یکدیگر، که مهم‌ترین جنبهٔ آن تأیید یك نت به عنوان نت «تونیك» یا «نت میزبان» و دیگری به عنوان «نمایان» یا سکوت متناوب است. این دو، یك محور تشکیل می‌دهند که سایر نُتهای مورد استفاده در قطعهٔ مزبور با تأثیرات گوناگون از لحاظ نواخت و درجهٔ شدت، به دورش حلقه می‌زنند. با گسترش موسیقی پولیفونی یا چند صدائی، هارمونی تدریجاً از پرده‌های ادغام شدهٔ همزمان یا آکوردهائی استفاده کرده که به وسیلهٔ ملودیهای در هم بافته تولید می‌شدند. با گسترش دستگاه ماژور ـ مینور و استفاده از کلید و تغییر کلید، هارمونی به مطالعهٔ مسائلی چون آکوردهائی که حضور کلیدهای گوناگون را تأیید می‌کردند؛ رابطهٔ آکوردها با یکدیگر؛ طرز

استفاده از آکوردها در موومان، از کلید تا کلید؛ طرز افـزودن بر رُرفا، حالت و رنگ ملودیها به وسیلهٔ آکوردها تبدیل شد. در عیـن حال، هارمونی معنی گسترده‌ترش را که عبارت باشد از تنظیم کل یك اثر موسیقائی برطبق اصول تونالیته، حرکت و دور شدن از کلید«میزبان» و بازگشت به آن، حفظ کرد. مفهوم بنیادی موسیقی تونال، دیسونانس یا مجموعهٔ نت‌هائی است که در هنگام شنیده شدن، با یکدیگر برخورد می‌کنند و خواستار حرکت و کانسونانس [سازگاری] بیشتر می‌شوند، که گوش شنونده، آن را در حالت سکوت می‌پندارد و می‌پذیرد.

موسیقی آتونال سدهٔ بیستم، همچون موسیقی شونبرگ، گسترشی از موسیقی ماژور ـ مینور است که در آن کلید به آرامی تغییر می‌یابد، و از نُتهای کروماتیك چنان استفادهٔ پیوسته‌ای به عمل می‌آید که خود کلید کنار گذارده می‌شود. روابط بیـن کانسونـانس و دیسونـانس ناپدیـد می‌شود و فقط درجات گوناگونـی از دیسونـانس یا «تنش» بر جای می‌ماند. چون میان نُتها، آکوردها و کلیدها هیچ گونه رابطهٔ متصل کننده برقرار نیست و چون فرم موسیقائی بر چنین رابطه‌هائی متبنی است، هر فرمی، حتی فرم یك آواز ساده باید ناپدید شود، و علیرغم ترکیبات بغرنج الگوهای پرده‌ای که آهنگساز به روی کاغذ آورده است، گوش فقط زنجیرهٔ نامنظمی از اصوات را می‌شنود. موسیقی پولیفونیك سدهٔ بیستم، همچون موسیقی استراوینسکی، از خطوط ملودیك و آکوردها در دو یا چند کلید در آن واحد استفاده می‌کند و طنینهای گوناگونِ سازی را به عنوان عوامل کنترل کننده در آکوردها بکار می‌گیرد. در اینجا نیز از تأثیر کلید و تغییر کلید صرفنظر می‌شود. جمله‌های ملودیك، تدریجاً به جمله‌های موسیقی انسان اولیه شباهت پیدا می‌کند، با این تفاوت که در موسیقی بدوی از این وسائل استفاده نمی‌شـد، و تکرار پیوستـهٔ سیماهای ریتمیـك، تدریجاً نقش مهمـی در فرم موسیقائـی بدسـت می‌آورد.

هوموفونی، هوموفونیك: نگاه کنید به **پولیفونی.**

پایان

مهرماه ۱۳۶۲

فهرست اعلام

«آ»

آرمسترانگ ـ لویی ۱۸۱
آلبیگائیان (فرقه) ۳۲
آمبروسیوس قدیس ۲۸

«الف»

اخیلس (آشیل) ۴۷، ۱۱۰، ۱۴۸
ارشمیدس ۱۳
استرهازی ـ شاهزاده نیکولاس ۶۷
استراسوف ـ ولادیمیر ۱۳۵
استامیتس ـ یوهان ۶۷
اسمیت ـ بسی ۱۸۱
انوریپیدس ۱۴۸
اسکندر ۲۴
اسمتانا ـ بدریس ۱۲۹
استراوینسکی ـ ایگور ۱۲۲، ۱۴۳، ۱۴۴ تا ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۵ تا ۱۵۷، ۱۵۹، ۱۸۹، ۱۹۱
اسکات ـ سروالتر ۱۲۹
اشتراوس ـ ریچارد ۱۴۸، ۱۴۹
اشتراوس ـ یوهان ۱۳۹، ۱۷۴
اشتوکهاوزن ـ کارلهانیتس ۱۵۶
الکترا ۱۳۹، ۱۴۸، ۱۴۹
انگلس ـ فریدریش ۴۰، ۶۴، ۱۱۴
النیگتون ـ ادوارد کندی «دوک» ۱۸۲
الیوت ـ تی. اس ۱۲۲
اورفئوس ۴۷
ایساك ۳۸
اولیور ـ جوزف «کینگ» ۱۸۱
اینشتین ـ آلبرت ۱۹۳
ایوز ـ چارلز ۱۸۵، ۱۸۶

«ب»

بابیت ـ میلتون ۱۹۲، ۱۹۳
باخ ـ یوهان سباستین ۵۲، ۵۳، ۵۶، ۵۷، ۵۹، ۶۰ تا ۶۶، ۷۱، ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۲۲، ۱۴۵، ۱۷۸
باخ ـ کارل فیلیپ امانوئل ۶۵، ۶۷
باخ ـ یوهان کریستیان ۶۷
بارتوك ـ بلا ۲۶، ۱۵۷ تا ۱۶۰
باسی ـ ویلیام «کنت» ۱۸۲
بالاکیرف ـ میلی آلکسیویچ ۱۳۴
بایرون ۱۰۸
بتهوون ـ لودویك وان ۶۵، ۶۶، ۷۵، ۷۷، ۷۹ تا ۹۵، ۹۸، ۹۹، ۱۰۱ تا ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۲۲، ۱۲۵، ۱۳۷، ۱۴۵، ۱۴۹، ۱۵۰
بچت ـ سیدنی ۱۸۱، ۱۹۵
برامس ۶۵، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۲۲ تا ۱۲۶، ۱۷۴
بریتون ـ تامس ۶۶
برگ ـ آلبان ۱۳۹، ۱۵۳، ۱۵۴
بربنانوم ۵۹
بلیتس استاین ـ مارك ۱۹۰
بلینسکی ـ ویساریون ۷۸، ۱۳۵
برلیوز ـ هکتور ۱۰۷ تا ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۳۷
بلوخ ـ ارنست ۱۴۶
بناپارت ـ ناپلئون ۷۷ تا ۸۰، ۸۵، ۹۰، ۱۳۴
بودا ۱۲۲
بورودین ـ آلکساندر ۱۳۴، ۱۳۷
بومارشه ۶۹
بوکسته هود ـ دیدریش ۵۶

«پ»

پاگانینی ـ نیکولو ۱۰۳، ۱۰۴
پالسترینا ۴۳
پرونی یر ـ هانری ۳۳
پرومتئوس (پرومته) ۸۳
پروکوفیف ـ سرگی ۱۶۵، ۱۶۷ تا ۱۷۰
پلانك ـ ماکس ۱۹۳
پورسل ـ هنری ۵۶، ۶۲
پوشکین ـ آلکساندر ۱۳۵
پورتر ـ کول ۱۸۰
پیستون ـ والتر ۱۸۷

«ت»
تامسون ـ ویرجیل ۱۸۷ ـ ۱۹۰
تسینتسادزه ـ سلخان ۱۷۱
تولستوی ـ لئون ۱۳۵
تیشنکو ـ بوریس ۱۷۱

«ج»
جان دوازدهم ـ پاپ ۴۱

«چ»
چایکوفسکی ـ پیوتر ایلیچ ۱۳۴ تا ۱۳۶، ۱۳۸ تا ۱۴۰
چرنیشفسکی ـ نیکولای ۱۳۵

«خ»
خرنیکوف ۱۶۲

«د»
دالی ۱۲۲
دارگومیسکی ـ آلکساندر ۱۳۳
داولند ـ جان ۴۲
دبوسی ـ کلود ۱۳۹، ۱۴۸، ۱۸۵
دونیدزتی ـ گائتانو ۱۲۹
دوبرولیوف ـ نیکولای ۱۳۵
دوفه ـ گیوم ۳۸، ۱۱۴
دوورژاك ـ آنتونین ۱۲۹، ۱۸۴
دیدرو ۱۳۷

«ر»
رابینسون ـ ارل ۱۹۰
راجرز ـ ریچارد ۱۸۰
راچبرگ، جورج ۱۵۴
رامبراند ۱۰
رامو ـ ژان فیلیپ ۴۹، ۱۲۹
روسینی ـ جواکینو آنتونیو ۱۲۹
رولاند ۴۷

«ژ»
ژدانوف ـ آندری ۱۶۶

«س»
ساکو ۱۸۷
سشنز ـ راجر ۱۸۷
سولیوان ـ سرآرتور ۱۷۴
سوفوکلس ۱۴۸
سویریدوف ـ یوری ۱۷۱
سیبلیوس ـ ژان ۱۴۶، ۱۴۷

«ش»
شایبه ۵۹
شدرین ـ رودیم ۱۷۱
شکسپیر ـ ویلیام ۱۰، ۶۶، ۱۰۷تا ۱۰۹، ۱۳۳، ۱۹۲، ۱۹۳
شوبرت ـ فرانتس ۷۵، ۹۹، ۱۰۰ تا ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۲۲، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۴۵، ۱۴۹، ۱۷۴
شوپن ـ فردریك ۱۰۴، ۱۱۰
شوستاکوویچ ـ دمیتری ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۸ تا ۱۷۰
شومن ـ روبرت ۱۰۹ تا ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۳۷
شومن ـ کلارا ۱۰۹
شولر ـ گونتر ۱۹۵
شونبرگ ـ آرنولد ۱۲۲، ۱۴۳ تا ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۸۹، ۱۹۱، ۱۹۲
شیندلر ۸۴
شیلر ۶۶، ۸۶، ۱۰۰، ۱۲۹
شیکانه در ـ امانوئل ۶۶

«ف»
فاستر ـ استفن کالینز ۱۷۸
فرسکو بالدی ـ جیر ولامو ۵۵
فورکل ـ یوهان نیکولاوس ۶۶

«ك»
کاپلند ـ آرون ۱۸۸ تا ۱۹۰، ۱۹۲
کارمایکل ـ هوگی ۱۸۰
کارتر ـ الیوت ۱۹۲
کاول ـ هنری ۱۸۷
کرن ـ جروم ۱۸۰
کوپرن ـ فرانسوا ۵۶
کورساکوف ـ نیکلای ریمسکی ۱۳۴،

۱۳۷، ۱۳۸
کوتن ـ شاهزاده آنهالت ۵۸
کویی ـ تزار آنتونوویچ ۱۳۴
کیچ ـ جان ۱۹۴

«گ»
گرشوین ـ جورج ۱۸۰، ۱۸۵، ۱۸۹
گروشنو ـ هانری دو ۳۳
گریلپارتسر ـ فرانتس ۸۶
گلوك ـ کریستوف ویلیبالو فُن ۴۸، ۴۹، ۱۲۹
گلینکا ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۶، ۱۳۷
گوته ۱۰۰، ۱۰۸
گوتسچاك ـ لویی موررو ۱۸۴
گی ـ جان ۵۲
گیلبرت ـ هنری ـ ف. ۱۸۵

«ل»
لاسو ـ اورلاندو دی ۳۸
لانگ ـ پل هنری ۳۵، ۳۶
لتوی دوازدهم ـ پاپ ۱۳۰
لنین ـ و. ای. ۱۵۲
لوتر ـ مارتین ۴۲
لولی ـ ژان باتیست ۵۶
لیست ـ فرانتس ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۷، ۱۳۷

«م»
ماشو ـ گیوم دو ۳۸
مترنیخ ۱۰۰
مك داول ـ ادوارد ۱۸۴
مورتن ـ فردیناند «جلیرول» ۱۸۱
موسورگسکی ـ مودست پتروویچ ۱۳۳، ۱۳۷، ۱۳۸
موتسارت ـ ولفانگ آمادئوس ۵۳، ۶۶ تا ۷۵، ۹۰، ۱۰۸، ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۲۲، ۱۲۶، ۱۲۹، ۱۴۵، ۱۴۹، ۱۹۲، ۱۹۳
موشلز ۸۴
مونته وردی ـ کلادیو ۴۷، ۴۸، ۵۵
مندلسون ـ فلیکس ۱۰۷

«ن»
ناپلئون ← بناپارت
ناپلئون ـ لویی ۱۱۱، ۱۱۵، ۱۱۷
نبوکد نصر ۱۳۰
نری ـ سنت فیلیپ ۵۲

«و»
واگنر ۶۵، ۸۳، ۱۱۴، ۱۱۷ تا ۱۱۹، ۱۲۱ تا ۱۲۶، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۳
والانسیان (فرقه) ۳۲
وادس ـ ادگا ۱۵۶
وانزتی ۱۸۷
وردی ـ جوزپه ۱۳۰ تا ۱۳۳، ۱۴۵
وسلی ـ ساموئل ۴۰
وکی ـ اوراتسیو ۴۲
ویلبی ـ جان ۴۲
ویلیامز ـ رالف وگهان ۱۴۶، ۱۴۷
ویلیامز ـ کلارنس ۱۸۰
ویلیامز ـ اسپنسر ۱۸۰
ویتمن ـ والت ۹۱، ۱۱۵، ۱۱۶
ویوالدی ـ آنتونیو ۵۰، ۵۶

«هـ»
هایز ـ توماس ۲۷
هایدن ـ فرانتس ژوزف ۶۶ تا ۶۹، ۹۰، ۱۰۸، ۱۲۲، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۴۵
هاینه ـ هاینریس ۱۰۰
هریس ـ روی ۱۸۱، ۱۹۰
هکتور ۴۷
هندل ـ جورج فردریك ۴۹، ۵۲، ۵۳، ۵۶، ۶۲، ۶۶، ۸۰، ۱۲۸، ۱۴۵
هندمیت ـ پل ۱۲۵
هندی ـ ویلیام ـ سی. ۱۸۰
هومر ۲۵ـ ۳۳
هیتلر ـ آدولف ۱۹۱
هیلر ۱۰۷

«ی»
یانگ ـ لستر ۱۸۲، ۱۹۵
یومانس ـ وینسنت ۱۸۰
یونگ ـ کارل گوستاو ۱۲۱